SEVERINO KIERKEGAARD

L'EROTICO NELLA MUSICA

TRADUZIONE

DI

GUALTIERO PETRUCCI



A. F. FORMÍGGINI
EDITORE IN GENOVA

1913.

MODENA, G. Ferraguti e C., Tipografi, Via Servi, N. 5.

INDICE



Introduzione per dir nulla.

Dall' ora in cui la mia anima fu commossa, per la prima volta, più profondamente, dalla musica di Mozart e si chinò dinanzi ad essa in umile ammirazione, è stata per me, spesso, una cara e consolante occupazione pensare come quella contemplazione ellenica del mondo — secondo cui esso chiamasi *cosmos*, perchè si mostra come un tutto ben ordinato, come un velo pieno di gusto e trasparente dello spirito che lo ha formato e contenuto — come quella serena e gaia concezione si può trasportare ad un più alto ordine di cose, al mondo degli ideali, come qui anche regna con sapienza ordinatrice, che in modo mirabile riunisce ad un tempo tutto ciò che va insieme: Oxel con Vallborg, Omero con la guerra troiana, Raffaello con il cattolicismo, Mozart con Don Giovanni. V' è una miscredenza che fa pietà, che si presenta con faccia molto erudita. Essa pensa che tali mutui avvicinamenti siano casuali, e trova in essi niente altro che un felice incontro delle diverse forze nel giuoco della vita. Essa ritiene un caso che due innamorati si siano visti, un caso che si siano amati, vi sarebbero cento altre ragazze colle quali un uomo

potrebbe divenire altrettanto felice, ch' egli potrebbe amare altrettanto teneramente. Si ammette che più di un altro poeta sia vissuto il quale sarebbe diventato immortale al pari di Omero se questi non avesse tolto via proprio il magnifico argomento, più di un compositore che sarebbe diventato immortale al pari di Mozart se solo si fosse offerta l' occasione. Questa è una sapienza straordinariamente consolante e tranquillante per tutti i mediocri, per la quale essi s' immaginano che per un puro scambio della sorte, per un errore del mondo essi non si siano distinti quanto certe persone. Ma per ogni spirito di nobili sentimenti, per ogni ottimista a cui importa meno di crearsi un posto in questo meschino mondo, che non piuttosto perdersi nella contemplazione del vero grande, questo è un errore, mentre per l' anima sua è un piacere, una gioia santa di vedere riunito ciò che si conviene vicendevolmente. Questa è la felicità, non nel senso di casualità, e perciò presuppone due fattori, mentre il causale trovasi nei giuochi della sorte. Questa è la fortuna nella storia dell' uomo, quel divino concerto delle forze storiche, i giorni solenni e di festa del tempo storico. Il casuale ha un solo fattore: è fortuito che Omero nella guerra troiana abbia avuto dinanzi agli occhi la più eccellente materia epica che si possa pensare. Il fortunato ne ha due. È una fortuna speciale che la migliore materia epica sia stata data ad un Omero. La profonda armonia suona attraverso ogni prodotto che chiamiamo classico. Così pure di Mozart. Fu un felice incontro che il soggetto, forse unico musicale nel senso più profondo, non fu dato ad altri che a Mozart.

Con il suo Don Giovanni Mozart entra nella piccola schiera immortale di uomini, le cui opere, i cui nomi il tempo non dimenticherà, perchè si ricorda di essi l'eternità. E benchè per ognuno che però sia entrato in questo sinedrio, possa riuscire indifferente star sopra o sotto, — poichè in certo senso stanno tutti alla stessa altezza, poichè stanno infinitamente alti, — benchè qui la discussione per il posto più alto o più basso sia proprio puerile quanto disputare nella confirmazione il primo posto a canto all'altare, pure io sono ancora abbastanza puerile, o meglio io sono innamorato di Mozart come una giovane ragazza; e costi quello che sia, debbo metterlo al posto più alto. E voglio andare dal sagrestano e dal pastore, dal preposto e dal vescovo, perfino dall' intiero concistoro, voglio pregarli e scongiurarli di esaudire la mia preghiera, e farò egualmente appello a tutta la comunità, e se non si vorrà udire, nè esaudire il mio desiderio puerile, allora uscirò dal largo cerchio della società, mi separerò dal suo modo di pensare, formerò una setta che non solo ponga Mozart in alto, ma non conosca altri che Mozart, e domanderò scuse a Mozart se la sua musica non mi ha trasportato a grandi imprese, però mi ha reso un pazzo che ha perduto quel po' d' intelligenza che avevo, e passo ora il tempo in silenziosa melanconia cantarellando a bassa voce quello che non capisco, e che al pari di uno spirito mi aleggia d' intorno notte e giorno. Immortale Mozart! tu a cui io devo tutto, a cui io devo se l' anima mia sia uscita una volta fuori di sè di stupore e abbia rabbrividito nel più profondo, a cui devo se non ho

trascorso la vita senza che qualche cosa mi abbia commosso, se non sono morto senza avere amato, benchè il mio amore sia stato infelice!

Che meraviglia dunque se io sono più geloso per la sua glorificazione, che per le ore più felici della mia vita, più geloso per la sua immortalità, che per la mia esistenza? Sì, se egli non esistesse più ora, se il suo nome fosse sparito, allora precipiterebbe l'unico pilastro che finora ha impedito che tutto crollasse per me in un pauroso caos, in un orribile nulla.

Ma non ho davvero bisogno di temere che mai il tempo gli negherà il suo posto in quel regno di Dei; però devo aspettarmi che si consideri come qualche cosa di puerile la mia pretesa al primo posto per lui. E benchè io non pensi affatto a vergognarmi della mia puerilità, benchè essa conterrà per me maggiore significato, maggior valore di ogni esauriente contemplazione, perchè essa è inesauribile, pure voglio tentar di dimostrarne il suo ben fondato diritto sulla via di tranquilla discussione.

La fortuna nelle creazioni classiche, quello che fonda la loro classicità ed immortalità, è l'assoluta connessione, anzi l'unità di queste due potenze. Questa unità è così assoluta che un posteriore tempo più riflessivo potrà difficilmente tener separato nell'idea ciò che è intimamente congiunto, senza pericolo di svegliare o nutrire un malinteso.

Se per esempio si dice che sia stata fortuna di Omero ch' egli trovò la migliore materia epica, si può allora facilmente dimenticare insieme che noi abbiamo tuttora questa materia epica solo mediante

la concezione che appunto è propria di Omero, e quello che appare come la più perfetta materia epica ci è noto e chiaro solo mediante la tramsustanzazione che appartiene ad Omero. Se invece si rileva l'attività poetica di Omero, da lui mostrata nel ravvivare e compenetrare la materia, allora si può facilmente dimenticare che la creazione poetica non sarebbe mai diventata quella che è se l'idea di cui il poeta l'ha compenetrata non fosse stata l'idea inerente alla poesia, se non fosse la forma più propria della materia stessa. Il poeta desidera per sè la sua materia. Desiderare non è un'arte, è vero, e questo vale con piena verità per una quantità di importanti opere poetiche. Desiderare giustamente è però una grande arte, o meglio, una dote. Questo è l'inesplicabile, il misterioso del genio, come della bacchetta divinatoria, la quale non ha mai l'idea di desiderare se non dove si trova la fonte o il tesoro che essa desidera. Desiderare quindi ha un significato ben più profondo che non si pensi generalmente, anzi all'astratta intelligenza sembra ridicolo, poichè rappresenta il desiderare in relazione a qualche cosa che non si trova in relazione a qualche cosa che realmente esiste.

Vi è stata una scuola di esteti, la quale appunto perchè rilevava unilateralmente l'importanza della forma, non fu senza colpa nel fatto che si fece valere il malinteso opposto. Mi sono spesso meravigliato che questi esteti sottoscrivevano senz'altro alla filosofia hegeliana, mentre una conoscenza anche generale di Hegel, però completamente della sua estetica, ci convince ch'egli appunto rileva special-

mente in riguardo estetico l'importanza della materia. Anche le cose però vanno essenzialmente insieme, e basterà una sola considerazione per provar ciò, perchè altrimenti un tale fenomeno sarebbe inesplicabile. Abitualmente è una sola opera, od una singola serie di opere che caratterizzano alcuno come poeta, artista classico. Il medesimo uomo può aver prodotto varie cose diverse, ma che non hanno alcuna relazione con la classicità.

Si dice che Omero abbia composto anche una Batrocomiomachia; certamente per questa egli è diventato tanto poco classico ed immortale, quanto per i suoi inni ed epigrammi. L'affermazione che questo dipenda dall' argomento insignificante, è sciocca, poichè il classicismo consiste nell'equilibrio. Se ora ciò che rende classica una produzione artistica consistesse unicamente nell' individuo producente, tutto quello che esso ha prodotto dovrebbe essere classico, nello stesso, benchè più alto senso in cui l'ape produce sempre una certa specie di celle. E rispondo ch' egli sia stato più felice in una materia che in un' altra, non si avrebbe risposto nulla. In parte questa è una perfetta tautologia che spesso nella vita ha l' onore di valere per risposta, in parte questo si chiama rispondere in modo del tutto diverso dalla domanda, parte, considerato come risposta, è tale solo in rapporto ad una relatività del tutto diversa da quella a cui la domanda accennava. Con ciò, quindi, non si diceva nulla sulla relazione di materia e forma, e potrebbe tutt'al più esser presa in considerazione là ove si parlava solo dell' attività formatrice.

Con Mozart accade egualmente che esiste di lui una sola opera che ne fa un compositore classico ed immortale nel pieno senso della parola. Quest' opera è il Don Giovanni. Il resto della sua produzione può rallegrare, suscitare la nostra ammirazione, arricchire l' anima, saziare l' orecchio, far bene al cuore; ma nè a lui nè alla sua immortalità si rende un servigio gettando tutto quanto insieme e dichiarando tutto egualmente grande.

Il Don Giovanni è l' opera per la quale è stato elevato il suo genio al più alto grado. Con il Don Giovanni egli entra in quella eternità che non è fuori del tempo, ma in mezzo ad esso, che neppure da alcun velo è nascosto agli occhi degli uomini, in cui gl' immortali non sono accolti una volta per tutte, ma piuttosto costantemente, mentre la generazione vivente passa dinanzi a loro, e volge gli occhi verso di loro, si sente felice nel guardarli e va così alla tomba, quindi la generazione seguente viene di nuovo innalzata ed illuminata dalla loro vista.

Con il suo Don Giovanni egli entra nella società di quegl' immortali, di quei visibilmente trasfigurati, cui nessuna nube sottrae agli occhi degli uomini, con il Don Giovanni egli si pone nella prima linea. Questo è ciò, che come ho detto, vorrei tentar di provare.

Tutte le creazioni classiche stanno, come ho già notato, alla stessa altezza, perchè ognuna trovasi ad altezza infinita.

Ma se si vuole cercare di stabilire in questo corteo una certa serie, questo, come s' intende da sè, non può poggiare su nulla di essenziale, perchè ne se

guirebbe che esiste una differenza essenziale, che a torto si è usato per essi tutto il predicato « classico ». Se alla classificazione si volesse porre a fondamento, per esempio, la diversa natura dell' argomento, s' incorrerebbe subito in un malinteso che nella sua ulteriore estensione potrebbe infine distruggere tutto il concetto del classicismo. Poichè la materia è un momento essenziale in quanto è uno dei fattori, essa non è però l' assoluto, l' uno e tutto. Si potrebbe avvertire che in certa specie di prodotti classici non esiste in certa misura nessunissima materia, mentre in altri la materia ha una parte così importante. Vediamo il primo caso nelle opere che noi ammiriamo come classiche, nell' architettura, nella scultura, nella musica, nella pittura; specialmente nelle prime tre, tanto che anche, relativamente alla pittura, in quanto ivi si può parlare di materia, questa ha anzitutto importanza solo per il motivo esteriore. Il secondo caso vale per la poesia, e in vero nel più largo significato della parola, in quanto designa ogni produzione artistica che fondasi sulla lingua ed insieme sulla coscienza storica. Quest' osservazione è giustissima in sè, ma se vuolsi fondare su ciò una classificazione in modo che si consideri la mancanza della materia come vantaggio e la sua presenza come un certo ostacolo per il soggetto pruducente, si sbaglia grandemente. Parlando rigorosamente, allora si insiste nel contrario di quello che propriamente si vorrebbe, come sempre accade quando uno si muove astrattamente in determinazioni dialettiche, dove non solo si dice una cosa, se ne intende un' altra, no, si dice un' altra cosa, quello che si crede di dire, non

si dice, si dice il contrario. Parimenti, quando si faccia valere la materia come principio di divisione. Mentre se ne parla, si parla propriamente di tutt' altra cosa, cioè dell' attività plasmatrice.

Se invece si vuole scegliere questo per punto di partenza e tener conto solo di esso, si ha la stessa sorte. Ma se si vuole affermare qui la differenza, e quindi proclamare che in certe vie l' attività formatrice è creativa in modo da produrre insieme la materia, mentre in altre riceve questa, di nuovo qui si parla, — benchè s' intenda parlare della funzione formatrice, — propriamente della materia, sulla cui divisione si fonda la classificazione. Per fondare una serie, dunque, non si può mai far uso di uno dei due lati, perchè ciò è troppo essenziale per poter valere come fortuito, e troppo fortuito per fondare un ordine essenziale. Ma questa compenetrazione intieramente vicendevole di materia e di forma, questo « come tu a me, così io a te » sulla immortale amicizia di ogni classicità, può servire ad illuminare il classicismo da un nuovo lato e delimitarlo affinchè non si diffonda troppo. In vero quegli esteti che considerano il lavoro poetico unilateralmente, hanno allargato troppo questo concetto, in modo che quel sublime Panteon fu arricchito, anzi sopraccaricato a tal punto con « classiche » cianciafruscole e bagattelle che scomparve intieramente la naturale rappresentazione di un alto tempio con singole e scelte grandi figure, e di un Panteon si è fatto piuttosto una stanzetta per cose vecchie. Ogni piccolo lavoro ben compiuto sotto l' aspetto artistico è per questo esteta un' opera classica che può avere un' assoluta

immortalità; anzi in quest'abracadabra si riconoscono più che altrove tali piccolezze.

Benchè si fosse molto alieno nel resto a tutti i paradossi, non si peritava dinanzi al paradosso; l'arte mostrasi propriamente nelle minime cose. Il non vero stava in questo che si dava rilievo unilateralmente all'attività formale ed alle sue difficoltà. Ma tale estetica poteva quindi reggersi solo per un tempo determinato, finchè, cioè, non si vedesse che il tempo si beffava di essa e delle sue opere classiche. Nel campo dell'estetica questo modo di vedere era una forma di radicalismo, che in tanti campi si è manifestato in modo corrispondente, esso era una manifestazione di sbagliata soggettività nel vuoto del suo contenuto altrettanto sprecato. Questo indirizzo, questo interesse trovò nondimeno, come parecchi altri, il suo propugnatore in Hegel. Egli che è stato saltato troppo presto dopo che erasi gettato a capo fitto nella filosofia, ripose la materia, l'idea nei suoi diritti, e scacciò così quelle fugaci opere classiche, quelle leggere creature, entusiaste del crepuscolo, dall'alto tempio della classicità. Non penso di voler negare il valore che loro appartiene, ma si tratta di vegliare che qui come accade in parecchi punti, non si confonda la lingua, non si snervino i concetti. Si possono riconoscere i loro meriti e ammetter loro una certa eternità, cioè il momento eterno che ha ogni opera veramente artistica, ma che non è equivalente a quella perfetta eternità in mezzo alle mutevoli variazioni del tempo.

Quello che alle accennate opere mancava, era l'idea, e quanto più esse erano compite sotto l'a-

spetto formale, tanto più si bruciavano in sè stesse,
tanto più la compitezza tecnica era esplicata fino al
più alto grado di maestria, tanto più questa era
passeggiera e fuggevole, senza animo e forza per
resistere alla tempesta del tempo. Solo dove l'idea
regna e diventa trasparente in una forma determi-
nata, può parlarsi di un'opera classica. Questa al-
lora potrà anche resistere alla corrente del tempo.
Tale armonica unità, tale simultaneo sorgere del-
l'idea e della forma è propria di ogni opera vera-
mente classica, e perciò tutti i tentativi di classificare
le diverse opere classiche, quando si parla di una
separazione della materia, o idea, e della forma, sono
senza effetto.

Si potrebbe pensare anche ad un'altra via, o il mezzo per cui l'idea diventa visibile farlo oggetto di considerazioni, e appena osservato che un mezzo fosse più ricco, un altro più povero, fondare su ciò la divisione, in modo che nella maggiore o minore ricchezza, rispetto alla mancanza del mezzo, da una parte si scorgesse facilitazione, da un'altra aggravamento dell'arte. Ma il mezzo sta in troppa necessaria connessione con l'intiero prodotto dell'arte, perchè una divisione fondata su ciò non s'intrighi parimenti nelle difficoltà sopra rilevate.

Invece credo di poter aprire con le seguenti considerazioni la prospettiva di una divisione che potrebbe farsi valere appunto perchè è assolutamente fortuita. Quanto più è astratta, e quindi povera è l'idea, tanto più astratto, e quindi povero, è anche il medium, tanto maggiore la probabilità che una ripetizione non si pensava, tanto maggiore la pro-

babilità che se l'idea ha trovato la sua espressione, l'ha trovata una volta per tutte. Quanto più concreta invece e più ricca è l'idea, come pure il medium, tanto più probabile è una ripetizione. Ponendo ora accanto tutte le varie opere classiche e, senza volerle mettere in ordine, mi meraviglio che tutte stiano alla stessa altezza, avverrà che una sezione conta più opere di un'altra o, qualora non sia così, certamente vi è possibilità che lo possa, mentre per un'altra tale possibilità non si mostra così facilmente.

Voglio sviluppare ciò alquanto maggiormente. Quanto più è astratta l'idea, tanto minore è la verosimiglianza. Ma come diventa concreta l'idea? Compenetrandosi di elemento storico. Tanto più l'idea è concreta, tanto maggiore è la verosimiglianza, tanto più concreto il medium, e tanto questo maggiore.

Ma che il medium sia concreto, che cosa vuol dire altro se non che esso si avvicina più o meno alla lingua, poichè di tutti i medî la lingua è il più concreto. Così l'idea che si manifesta mediante la scultura è assolutamente astratta, non sta quasi in nessun rapporto con un'origine storica, il medium per cui essa si manifesta è altrettanto astratto, perciò è molto probabile che la sezione delle opere classiche appartenenti alla scultura sarà limitata solo a poche. Sotto quest'aspetto, posso appellarmi alla testimonianza del tempo e della esperienza. Se invece io prendo un'idea concreta ed un medium concreto, sarà altrimenti.

Omero è certamente un classico poeta epico; ma poichè l'idea manifestantesi nell'epopea è assolutamente concreta, e il medium è la lingua, perciò nella sezione delle opere classiche abbracciate dalla poesia epica, si possono pensare più opere classiche, perchè la storia deposita per fermo incessantemente nuova materia epica. Anche sotto questo aspetto la testimonianza della storia e della esperienza sta dalla parte mia. Mi si opporrà forse che una così fondata divisione porta troppo il carattere del fortuito. Ma si sbaglia, si dimentica ch'essa non può essere se non fortuita. È assolutamente fortuito che una sezione conti o possa contare più opere dell'altra. Si consideri insieme che le sezioni le quali comprendono le idee concrete, non sono affatto chiuse e non si lasciano chiudere; quindi si comprende da sè che si pongano avanti le altre e in vista di quelle ora accennate si lascino sempre aperte le porte a due battenti. Ma se alcuno dicesse che ciò nella prima sia una imperfezione, un difetto, egli arerebbe fuori dei solchi della mia considerazione, e non posso entrare più ampiamente nel suo discorso, per quanto possa essere profondo. Poichè il punto certo rimane sempre questo, che tutto, considerato nell'essenza, è egualmente perfetto.

Quale è l'idea più astratta? Qui si tratta naturalmente solo di un'idea che possa esser trattata artisticamente, non di idee che si adattano solo ad esposizione scientifica. E quale medium è più astratto? Risponderò anzitutto all'ultima domanda: è il medium che è maggiormente lontano dalla lingua.

Qui deve ricordarsi una circostanza: il medium più astratto non ha dunque sempre per oggetto la più astratta idea. Così il medium usato dall'architettura è in vero il più astratto; pur tuttavia le idee che si esprimono mediante l'architettura non sono affatto le più astratte. L'architettura sta con la storia in un rapporto assai più vicino che non, per esempio, la scultura.

L'idea più astratta che possa pensarsi è la possibilità sensuale. Ma con qual medium la si può rappresentare? Unicamente mediante la musica.

Non si può rappresentare nella scultura, perchè essa è in sè e per sè qualche cosa di esteriore. Altrettanto poco la si può dipingere perchè non si fa comprendere in una determinata cornice, poichè in tutto il suo slancio lirico essa è una forza, una tempesta, una passione, e ciò non solo in un singolo momento, bensì in una successione di momenti. Quest'ultima circostanza esprime in una certa misura il suo carattere epico, ma che non si manifesta a parole, bensì si muove sempre nella fugacità del sentimento. Non si può neppure rappresentare poeticamente. L'unico medium per la sua rappresentazione è la musica. Questa in vero chiude in sè un momento del tempo.

La perfetta unità di questa idea e della forma ad essa corrispondente è il Don Giovanni di Mozart. Ma appunto perchè l'idea è così infinitamente astratta ed il medium parimenti così astratto, non v'è alcuna verosimiglianza che mai Mozart abbia ad avere un concorrente.

Fu una fortuna per Mozart l'aver trovato un argomento che in sè stesso è assolutamente musicale, e se un altro compositore volesse gareggiare con Mozart, non gli resterebbe altro se non rifare il Don Giovanni. Omero ha trovato una materia perfettamente epica, ma si può pensare tutta una quantità di poemi epici, perchè la storia offre sempre materia epica.

Non è così del Don Giovanni. Forse si vedrà meglio ciò che io propriamente intendo se mostro la differenza con una idea affine.

Il Faust di Goethe è certamente un' opera classica; ma non è un' idea storica, e perciò ogni epoca importante avrà il suo Faust. Il medium del Faust è la lingua, e poichè questo è un medium assai più concreto, perciò si possono pensare più opere della medesima tendenza. Il Don Giovanni, invece, è e rimane unico nella sua specie, nel medesimo senso delle opere classiche della scultura greca. Ora poichè l' idea del Don Giovanni è ancora assai più astratta di qualunque idea della scultura, si vedrà facilmente che nella scultura vi sono più opere, nella musica una sola. Certamente nella musica si possono pensare molte opere classiche; ma resta sempre una sola opera di cui si possa dire che la sua idea è assolutamente musicale, cioè che la musica non accede come accompagnamento, ma in modo che, manifestando l' idea, manifesta insieme la più intima essenza. Perciò Mozart con il suo Don Giovanni sta a capo degl' immortali.

Ma voglio troncare tutta questa ricerca. Essa è scritta, veramente, solo per gl' innamorati. E siccome

poco basta a contentare i ragazzi, così vi sono, com'è noto, spesso stranissime cose, di cui possono rallegrarsi gl' innamorati. La ricerca rassomiglia ad una viva disputa di amore per un nonnulla, e tuttavia ha la sua utilità, cioè per gl' innamorati.

Mentre in ciò che precede ho cercato di far riconoscere con ogni possibile mezzo, sia pensabile, sia non pensabile, che il Don Giovanni di Mozart occupa il primo posto fra tutte le opere classiche, ho appena tentato di mostrare che questa creazione è realmente classica; poichè i singoli accenni tralucenti qua e là mostrano che non era intenzione di provare, ma di illuminare, occasionalmente.

Tale modo di fare potrebbe sembrare più che strano. Tuttavia il lavoro del pensiero si è riposato nel riconoscere che il Don Giovanni è un' opera classica, e che tutte le produzioni classiche sono egualmente perfette. Tutto ciò che si vuol raggiungere di più è un male per il pensiero. Ciò che precede è propriamente in pienissima contradizione con sè stesso, — una contradizione che però è fondata sulla natura umana. L' impulso interiore dell' ammirazione, la simpatia, la pietà, richiedono più di quello che possa concedere il pensiero. Se io cercassi ancora di porlo in movimento, ciò non condurrebbe a nulla, sbalzerebbe e sempre ritornerebbe in sè, senza trovare solido fondamento, senza poter nè nuotare, nè sguazzare — il che per fermo faceva altrettanto ridere come piangere. E tuttavia, io lo incito ancora una volta alla stesso giuoco che per me stesso è una inesauribile materia di gioia.

Ogni lettore che trova il giuoco noioso, non è naturalmente comune, per esso non ha alcun significato, e qui come dappertutto, è vero che fanciulli eguali giuocano il meglio tra di loro. Tuttavia sia pure ciò che precede superfluo per lui, io dico con Orazio: *Exili domus est, ubi non est multa supersunt.* Per lui è sempre una follia, per me sapienza; per lui noia, per me piacere e gioia.

Per quanto un tale lettore possa essere ansioso sull' argomentazione, a me non può mai venire in mente di portare una vera prova che il Don Giovanni è un' opera classica. In fondo supponendo ciò come chiaro per sè stesso, quello che segue servirà talvolta ed in varia maniera ad illuminare il Don Giovanni secondo questa direzione, come anche già conteneva il precedende unico cenno.



Questa ricerca si è imposto, anzitutto, il compito di mostrare il significato dell' erotico musicale e infine di indicare i varj stadj, i quali, tutti immediatamente erotici, nello stesso tempo si rassomigliano nell' esser tutti essenzialmente musicali. Quello che debbo dire in proposito, lo devo unicamente a Mozart. Se qualcuno perciò fosse tanto cortese da dar ragione alle mie affermazioni, dubitando se tutto ciò si trovi realmente nella musica di Mozart, o è soltanto una mia idea, posso assicurargli che esiste nella musica di Mozart non solo il poco ch' io posso mostrare, ma infinitamente molto di più. Quello che si è amato con trasporto giovanile, quello che si è am-

mirato entusiasticamente, anzi con cui nel profondo dell'anima si è avuta una misteriosa comunione, quello che si è nascosto nel proprio cuore, si avvicina sempre con un certo timore, con sentimenti misti, quando si abbia l'intenzione di volerlo capire.

Quello che si è imparato a conoscere sempre più e sempre meglio, secondo il modo degli uccellini che raccolgono per loro ogni piccolo gambo di paglia, più contenti per ogni tale piccolezza che per tutto il rimanente mondo; quello che l'orecchio amante ha succhiato solitario, solitario in mezzo alla grande turba di popolo, inosservato nel suo secreto nascondiglio; quello che l'orecchio affamato prese e ritenne senza averne mai abbastanza; quello la cui più leggera eco mai ingannò la sempre vigile attenzione dell'ascoltante orecchio; quello di cui si visse giorno e notte; quello che scacciò il sonno o lo rese irrequieto; di cui si sognò, anche ad occhi aperti; la cui mercè la notte si balzò per paura di dimenticarlo; che si presentò dinanzi all'anima nei momenti di maggior trasporto, che, come la donna il suo lavoro, n'ebbe sempre tra mani, da cui si fu accompagnati nelle chiare notti di luna, in solitarj boschi, sulla riva del mare, nelle buie strade, a mezzanotte ed anche all'alba; quello che sedette con noi a cavallo, che ci fu compagno in carrozza, di cui la nostra casa era compenetrata, di cui era testimone la nostra camera; quello che ha risuonato attraverso l'anima, quello che ne ha formato il più delicato tessuto; — ecco quello che ora si rappresenta alla mente.

Come nelle favole di tempi remotissimi, quegli esseri misteriosi salgono dal fondo del mare, egual-

mente questo, circondato dalle imagini di giorni passati, s' innalza dal mare della memoria. L' anima diventa triste ed il cuore molle; perchè pare di prenderne congedo per non incontrarlo più nel tempo e nell' eternità. Si pensa di commettere una infedeltà; si sente di non esser più lo stesso, non più così giovane, così puerile. Si teme di perdere per sè stessi quello che ci faceva allegri, felici e ricchi; si teme per quello che si è amato, che non trovasi in questo cambiamento, che non si mostri meno perfetto, che sia scomparso il fascino, e questo non si fa mai richiamare. Riguardo alla musica di Mozart, l' anima mia non conosce alcun timore, la mia fiducia nessun limite. Da una parte quello che io ho capito finora è solo pochissimo, e sempre ne rimane abbastanza che si nasconde nelle ombre del presentimento; d' altra parte sono convinto che se mai Mozart mi diventasse intieramente intelligibile, mi sarebbe allora perfettamente incomprensibile.

Che il cristianesimo abbia portato per primo nel mondo i piaceri dei sensi, sembra un' affermazione ardita e azzardata. Ma anche qui si potrebbe dire: chi ben comincia è alla metà dell' opera. In quanto il sensuale è dopo tutto quello che dev' esser negato, esso viene solo alla luce, viene posto solo dall' atto che lo esclude, ne pone il positivo opposto. Come principio, come potenza, come sistema il piacere dei sensi è stato definito solo dal cristianesimo. Però, questa proposizione s' intende rettamente solo se la si comprende come identica con il suo contrario, cioè che il cristianesimo ha scacciato od escluso dal mondo il piacere dei sensi.

Se esso è considerato alla luce dello spirito, o del principio positivo che prima ha posto il cristianesimo come dominatore, si deduce il suo significato, che cioè è suo destino esser vinto ed ucciso. Ma solo ora, nel momento che dev' essere escluso, esso si dimostra come principio attivo, come potenza.

Che il piacere dei sensi sia stato nel mondo molto tempo prima del cristianesimo come quello che appunto dovrebbe essere da questo escluso, s' intende da sè, benchè appunto, e solo in quanto è scacciato, si presenta in un altro senso.

Il piacere dei sensi è dunque esistito prima nel mondo, ma non definito spiritualmente. Come esisteva esso? Esso esisteva come qualche cosa di psicologicamente determinato. Così era nel paganesimo, cercandone la più perfetta espressione, essa si trova in Grecia.

Se però il piacere dei sensi è determinato solo psicologicamente, esso non rappresenta un' antitesi, un' esclusione, bensì armonia ed accordo. Ma appunto perchè era ritenuto come qualche cosa di armonico, non era posto come principio, ma come *eucliticon* consonante.

Questa considerazione avrà importanza per lumeggiare la diversa figura che l' erotico secondo i suoi molteplici sviluppi assume nella coscienza del mondo, e aprirsi così la strada per riconoscere l' erotico immediato come identico con l' erotico musicale. Nell' ellenismo la sensualità fu dominata dalla bella apparizione di un individuo, o più giustamente non fu dominato; poichè esso non era un nemico che

dovesse esser vinto, non ribelle che dovesse esser tenuto a freno: esso era lasciato libero di vivere e gioire con e nell'individuo. Così, la sensualità non era posta affatto come principio, piuttosto il psichico costituente la bella individualità non poteva pensarsi senza il sensuale. Per questo motivo anche l'erotico che si basava sul sensuale non era definito come principio.

L'amore era dappertutto presente nel bell'individuo come momento e a modo di momento.

La sua potenza non era mancata tanto agli Dei, quanto agli uomini. Quelli non conoscevano meno di questi, felici ed infelici, avventure amorose. Ma in nessun di loro l'amore è presente come principio. In quanto esso sorgeva nell'uno o nell'altro, era presente come momento dell'universalmente governante potenza dell'amore, la quale potenza, però, non era legata ad alcun luogo, quindi neanche per la rappresentazione greca, o nella coscienza greca.

Si potrebbe opporre: eppure Eros è stato il Dio dell'amore; in lui dunque l'amore doveva esser presente come principio. Ma prescindendo da ciò che pure l'amore non riposa sull'erotico, come di sola origine sensuale, ma sul psichico, devo entrare più da vicino in un'altra cosa. Eros era il Dio dell'amore, ma egli stesso non era innamorato. Gli altri uomini, se provavano la potenza dell'amore, lo ascrivevano ad Eros, lo riducevano a lui; ma Eros stesso non si innamorava, e se ciò gli accadde una volta, fu un'eccezione. Benchè Dio dell'amore, egli appunto per il numero delle sue avventure, era di molto indietro agli altri Dei ed agli uomini. E che anch'egli

insomma si sia innamorato, vuol dire soltanto che anch' egli si sia piegato alla potenza universale dell' amore, la quale così era in certo modo una potenza al di sopra e al di fuori di lui stesso. Inoltre, il suo amore, come si disse, non è basato sul sensuale, bensì sul psichico. Solo un' epoca posteriore lo ha portato nelle varie situazioni di fronte alla psiche, alla personificazione dell' anima umana, rappresentando questa sotto l' imagine della farfalla, o quale tenera fanciulla con ali di farfalla. È un pensiero puramente greco che il Dio dell' amore non s' innamorasse pure, mentre tutti gli altri devono a lui se si innamorarono. Se io imaginassi un Dio o una Dea del desiderio, sarebbe puramente greco, che questi stessi non sapessero nulla del desiderio, mentre tutti quelli che conobbero il dolce dolore e l' irrequietudine del desiderio, lo ricondussero a questa divinità. Tale rapporto si potrebbe convenientemente designare come l' antitesi di un rapporto rappresentativo. Dove esso esiste, ivi ogni forza apparisce concentrata in un individuo, e solo in quanto gli altri prendono parte alle manifestazioni della vita di lui, partecipano alla forza così concentrata. Potrei anche dire che quel rapporto è precisamente il contrario di ciò che sta a base della incarnazione. Qui il singolo individuo porta in sè tutta la pienezza della vita, che per gli altri individui si ha solo in quanto essi guardano a lui; nella coscienza greca la cosa sta proprio a rovescio. Il Dio comunica la sua forza a tutto il rimanente mondo, mentre egli stesso non l' ha in sè. Quindi non troviamo nell' ellenismo la sensualità come principio, come nemmeno troviamo come prin-

cipio l'erotico basato su di essa; certamente la coscienza greca non sa concentrare il tutto in un solo individuo; ma lo irraggia da un punto, che non possiede essa stessa, in modo che questo punto costitutivo possa quasi riconoscersi da questo, che cioè esso solo non possiede ciò che elargisce agli altri.

È dunque solo il cristianesimo mediante cui la sensualità e parimenti l'erotico sensuale sono stati posti come principio; anche l'idea della rappresentazione è stata introdotta nel mondo solo dal cristianesimo. Se io penso l'erotico sensuale come un principio, una forza, un regno, e in vero definito dalla mente così che questa appunto lo neghi ed escluda, io me lo penso concentrato in un individuo; allora mi sorge l'idea di una genialità erotico-sensuale. L'ellenismo non aveva questa idea, essa è stata portata, benchè solo in senso indiretto, dal cristianesimo.

Ma se questa genialità erotico-sensuale vuole un' espressione del tutto immediata, si domanda quale medium sia a ciò adatto, osservando bene che così essa abbia l'espressione e la rappresentazione proprio perchè immediata. Poichè diversamente e se riflessa in un altro, essa ricade nel dominio della lingua e soggiace da questo momento alle determinazioni etiche.

In modo immediato, essa può essere espressa solo nella musica. Si ricordi il lettore di qualche cosa che fu accennato nella introduzione. Qui la musica si mostra nel suo pieno valore, e si presenta in senso più rigoroso come l'arte insediata dal cristianesimo, in quanto che essa lo esclude e rigetta da sè come

medium di ciò che il cristianesimo pronunzia solo per negarlo. In altri termini, la musica è il demoniaco. La musica trova il suo oggetto assoluto nella genialità erotico-sensuale. Con ciò non si dice affatto che la musica non possa esprimere anche altro, ma essa trova qui il suo oggetto proprio.

Così la scultura può rappresentare molte altre cose all'infuori della bellezza umana, tuttavia questa rimane il suo oggetto assoluto. Bisogna, dunque, tener presente la definizione propria di ogni arte, e non lasciarsi indurre in errore dal fatto che essa possa fare qualche altra cosa. L'essenza dell'uomo è spirito, e non ci deve trattenere ancora il fatto ch'egli, del resto, cammini su due piedi. Il vero concetto della lingua è il pensiero, e non bisogna lasciarsi disturbare perchè alcuni uomini sensibili ritengono che il più alto significato della parola sia di emettere suoni inarticolati come *ah!* e *oh!*

Qui mi permetto ancora un piccolo intermezzo, che non dice nulla. *Caeterum censeo*, del resto credo che Mozart sia il maggiore tra i compositori classici, e che il suo Don Giovanni occupi il primo posto tra le creazioni classiche.

Ma quanto alla musica considerata quale medium, si è sempre davanti ad un'interessantissima questione. Un'altra questione è s'io possa dire in proposito qualche cosa di alquanto soddisfacente. So benissimo che non m'intendo di musica, concedo volentieri di essere un profano, e non un provetto conoscitore di musica, tutt'al più uno dei « proseliti del portone », cui uno speciale irresistibile impulso ha condotto da lontano fino alla « porta » del tempio, ma non più oltre.

Nondimeno sarebbe possibile che il poco ch'io ho da dire, accolto con benevolenza ed indulgenza, fosse riconosciuto come verità, benchè nascosta sotto povera casacca. Io sto fuori della musica e la considero da questo punto. Anche così spero di poter dare questa o quella spiegazione, benchè i fortunati i quali sono penetrati nel santuario, gl' iniziati, possano darla molto meglio, anzi comprendere ciò ch' io dico in certo modo assai meglio di me stesso. Se io pensassi due regni confinanti, di cui io ne conoscessi uno abbastanza bene, invece niente affatto l' altro, anzi mi rimanesse impedito l' accesso a quel regno sconosciuto, tuttavia potrei farmene un'idea. Andrei alla frontiera del paese da me conosciuto, la seguirei costantemente, e così con il mio cammino stesso descriverei i contorni di quel paese ed acquisterei un' idea generale di esso, benchè non vi avessi mai posto il piede. Allora mi potrebbe anche accadere che continuando ad osservarlo attentamente, stando triste alla frontiera del mio paese e pieno di desiderio per quel paese, così vicino, e pure così lontano, guardando su, potessi ricevere una sola piccola rivelazione. E benchè io sia convinto che la musica è un' arte, che richiede studio ed esperienza in alto grado, per acquistare su di essa un giudizio reale, tuttavia mi consolo con questo: che Diana, la quale mai fu madre, veniva in aiuto alle partorienti, e che questa anzi era una sua dote innata, di modo che già nei primi istanti della sua vita potè aiutare la propria madre nei dolori del suo parto.

Il regno da me conosciuto, al cui remoto estremo limite io voglio andare per scoprire il meraviglioso

regno della musica, è la lingua. Se si vogliono ordinare i varj medj in un determinato processo di sviluppo, si dovranno anche porre una accanto all'altra la lingua e la musica, e perciò la musica stessa è stata chiamata una lingua, il che è più che un'osservazione di spirito. Poichè anche la scultura e la pittura possono designarsi come una specie di lingua, in quanto ogni espressione dell' idea è una lingua, poichè la lingua è dell' essenza dell' idea. Perciò uomini di spirito parlano della lingua della natura, e predicatori sentimentali ci aprono di quando in quando il libro della natura e ce lo leggano, ciò che nè essi stessi, nè i loro uditori comprendono.

Se non fosse più fortunata l' osservazione di esser la musica una lingua, la lascierei correre inosservata e valere quello che è. Ma appunto non è così. Solo quando lo spirito è posto nei suoi diritti, lo è anche la lingua; ma quando lo spirito viene ad esprimersi, viene escluso con ciò tutto quanto non è spirito. Però questa esclusione è la determinazione dello spirito, e perciò in quanto l' escluso deve farsi valere, abbisogna di un medium, che è determinato e dominato spiritualmente, e questo è appunto la musica. Ma un medium determinato spiritualmente è essenzialmente lingua; poichè dunque la musica è tale, così a piena ragione si è chiamata lingua.

La lingua, come medium determinato assolutamente e spiritualmente, è il proprio e vero medium dell' idea. Sviluppar ciò più profondamente non è nella mia competenza, nè tampoco nello interesse della presente ricerca. Solo un' unica osservazione, che mi conduce alla musica, potrebbe trovar qui il

suo posto. Nella lingua dunque il sensuale come medium è abbassato a semplice strumento e sempre negato. Avviene diversamente degli altri medj. Nè nella scultura, nè nella pittura il sensuale è solo uno strumento, ma qualche cosa che appartiene essenzialmente ad esse, perciò non può esser sempre negato, bensì deve piuttosto esser sempre ben considerato. Quanto sarebbe stranamente rovesciata la considerazione di un'opera di scultura, o di un quadro, se mi volessi sforzare a prescindere il più possibile dal sensuale, con che la bellezza dell'opera artistica diventerebbe per me intieramente caduca! Nella scultura, nell'architettura e nella pittura l'idea è legata al medium.

Se qui l'idea non solo abbassa il medium a strumento e non lo nega costantemente, allora si dice che questo medium da sè non può parlare. Così la cosa va con la natura.

A ragione si dice: la natura è muta, come anche l'architettura, la scultura, la pittura; sì, vi dico questo a dispetto di quei fieri, delicati orecchi che possono ascoltarlo. È dunque una sciocchezza affermare che la natura è una lingua, come sarebbe sciocco affermare che il muto parli, poichè non è lingua il movimento delle dita. Ma non è così della lingua. Il sensuale è così abbassato a strumento che è addirittura tolto. Se un uomo parlasse così che si vedesse il colpo della lingua, egli parlerebbe male, se egli udisse così che invece della parola udisse le vibrazioni dell'aria, udrebbe male; se alcuno leggesse un libro così che costantemente notasse ogni singola lettera, leggerebbe male. La lingua è il medium per-

fetto solo dove tutto il sensuale è negato. Così è anche della musica. Quello che propriamente dev'essere udito, si libera costantemente dal sensuale. Ma che la musica come medium non stia all'altezza della lingua, è stato già accennato prima; e dissi anche che in certo senso la musica è una lingua.

La lingua si rivolge all'orecchio. Non fa ciò alcun altro medium. L'udito è a sua volta il senso più di ogni altro determinato spiritualmente. Questo, credo, me lo concederanno i più.

Se alcuno desidera saperne ancora, lo rimando alla prefazione di Steffen alle sue « Caricature del Santissimo ».

Fuori della lingua, la musica è il solo medium che si rivolge all'orecchio. Qui si manifesta maggiormente un'analogia ed una testimonianza in cui la musica è una lingua. Nella natura vi è molto che si rivolge all'orecchio, ma ciò che qui tocca l'orecchio è il puro sensuale. Perciò noi chiamiamo la natura muta, ed è una ridicola immaginazione che si veda qualche cosa quando si vede una vacca muggire, o — quello che sembra aver maggiore pretesa — un usignuolo gorgheggiare. È un'immaginazione se si crede che l'una cosa abbia per sè, cioè prescindendo da quello che vi mettiamo noi, più alto pregio dell'altra; mentre entrambe lo hanno eguale.

La lingua ha il suo elemento nel tempo, gli altri medj nello spazio. Solo la musica trascorre anche nel tempo. Questa è di nuovo una negazione del sensuale. Ciò che le altre arti producono, addimostra la sua sensualità appunto con l'aver tutta nello spazio la sua essenza. Ora d'altra parte vi è molto nella

natura che trascorre nel tempo. Quando, per esempio, un ruscello scorre e sempre continua a scorrere, sembra esservi una certa determinazione di tempo. Tuttavia se anche questa vi è, pure essa è determinata secondo lo spazio. La musica esiste solo nell' istante in cui è eseguita, poichè si sappiano pure perfettamente leggere i fogli di musica, non vi potrebbe neanche la più viva immaginazione negare che la musica, mentre è letta, è presente solo in senso improprio. Propriamente essa esiste per tutto il tempo che è eseguita.

Qui si potrebbe scorgere un' imperfezione di quest' arte, se si confronta con le altre arti, le cui creazioni permangono, perchè hanno nel sensibile la loro intiera essenza. Ma non è così. Qui trovasi appunto la prova che essa è un' arte più alta, più spirituale.

Se ora esco dalla lingua per ascoltare infine la musica traendola per così dire fuori, la cosa si presenta press' a poco in questa luce. Se io accetto che la prosa è la forma di lingua più lontana dalla musica, allora osservo nella sonora costruzione del periodo, nel ritmo e nella cadenza della proposizione una intonazione musicale, che nel discorso poetico risalta ognora più forte nella costruzione del verso, nella rima, quando il musicale si è sviluppato potentemente, fa cessare la lingua, e tutto diventa musica. Questa è appunto l' espressione favorita dei poeti quando vogliono significare che quasi dicono addio all' idea, questa sfugge loro e tutto si risolve in musica. « Dolce amore pensa in suoni, poichè le idee sono troppo lontane ».

Qui potrebbe sembrare che la musica sia un medium più perfetto della lingua. Ma questo è uno di quei malintesi sentimentali, i quali possono riscontrarsi solo in teste vuote. Che sia un malinteso dovrà esser provato poi, qui voglio soltanto attirare l'attenzione sulla notevole circostanza che mediante un movimento verso direzione opposta, io m'imbatto nuovamente nella musica, se cioè da una prosa completamente compenetrata dall'idea vado in giù, perchè arrivo a internazioni che sono di nuovo musicali, come pure è musicale il primo balbettare dei fanciulli. Che cosa ne deriva ora, che da per tutto ove cessa la lingua io incontro il musicale? Questo è certamente l'espressione più perfetta per la verità che la musica da per tutto confina con la lingua. Da qui si vedrà insieme quale sia propriamente quel malinteso, che la musica debba essere un medium più ricco della lingua. Quando in vero la lingua cessa, comincia la musica e tutto, come si dice, diventa musicale, non si va avanti, ma indietro. Perciò — e qui mi daranno ragione anche gli esteti — la musica più sublime, la quale crede di non aver bisogno della parola, non mi è stata mai assai simpatica. Tale musica generalmente si presenta con la pretesa di esser più elevata della parola, benchè stia sotto di essa. Mi si potrebbe, però, opporre che in realtà la lingua dev'essere un medium più ricco della musica, perchè allora è così pieno di difficoltà a rendere una ragione estetica di tutto ciò che è musicale, da capire che qui la lingua si addimostra sempre un medium più povero della musica?

Ciò, però, non è nè incomprensibile, nè inesplicabile. Poichè la musica esprime sempre l'immediato nella sua fugacità. Da qui deriva che la musica relativamente alla lingua tanto va avanti come indietro, si mostra come primo e come ultimo, ma da ciò appunto risulta anche essere un malinteso dire che la musica è un medium più perfetto.

Alla lingua formata sta a base la riflessione, perciò la lingua non può esprimere l'immediato. La riflessione uccide l'immediato, perciò è impossibile, esprimere nella lingua il musicale.

Ma questa apparente povertà della lingua è appunto la sua ricchezza. Poichè l'immediato è l'indeterminabile, perciò la lingua non può accoglierlo in sè.

Ma questo indeterminabile non è la sua perfezione, ma piuttosto un suo difetto. Ciò si riconosce indirettamente, con frequenza. Spesso, per cose che non hanno proprio nulla a che fare con la musica, usiamo una parola tolta alla musica, per esempio: tono, tempo, misura, armonia, e altro, e per fermo per designare qualche cosa di immediato, di indeterminabile, anzi oscuro, più presentito che saputo.

Se dunque l'immediato, il determinato spiritualmente è ciò che proprio si esprime nella musica, viene l'ulteriore questione: quale sorta di immediato formi essenzialmente l'oggetto della musica. Vi è un immediato che per sua natura, cade nella sfera dello spirito, e là può trovare la sua espressione nel musicale, ma qui in fondo la musica si muove sopra un campo estraneo, essa forma un preludio che presto tace di nuovo, dal che segue che

quello non può essere l'assoluto oggetto della musica. Per il primo immediato è qualche cosa di non essenziale che esso riceva espressione musicale, mentre per esso è essenziale di diventare spirito cosciente, e quindi di essere rappresentato in lingua nuova. Per l'altro invece è essenziale di avere nella musica la sua espressione; anzi esso può solo in questa, non nella lingua, essere bene espresso, poichè trovasi fuori della sfera dello spirito, e perciò anche fuori della sfera della lingua. Ma l'immediato che è escluso dallo spirito è la fugacità sensibile.

Questo appartiene al cristianesimo, ha nella musica il suo medium, e da qui appare anche come nel mondo antico la musica non abbia avuto alcun vero e pieno sviluppo, e che esso appartiene al mondo cristiano.

Naturalmente la musica può esprimere molte altre cose; ma quel sensuale immediato è il suo oggetto assoluto.

Che la musica sia un medium più sensibile della lingua, si riconosce già dal fatto che in essa al suono materiale si dà più peso che nella lingua.

L'oggetto assoluto della musica è dunque la genialità sensuale. Questa è completamente lirica, e proprio nella musica viene espressa in tutta la sua impazienza lirica. Essa è sotto la potenza dello spirito, e perciò è forza, vita, movimento, continua irrequietezza, costante successione. Ma questa irrequietezza, questa successione, non l'arricchisce: essa rimane sempre la stessa senza svolgersi, ininterrottamente continua e tempestosa in un attimo. Se io dovessi indicare con un solo predicato questa sua

essenza lirica potrei dire: essa suona! E con ciò eccomi di nuovo a quella genialità sensuale, come quella che si manifesta musicalmente, immediatamente.

So che su questo punto anche si potrebbe ancora dire parecchio; sono convinto che sarebbe cosa facile per gli esperti mettere tutto in chiaro in ben altro modo. Ma poichè nessuno, ch'io sappia, ha tentato o fatto atto di farne il tentativo, poichè costantemente si ripete essere il Don Giovanni di Mozart la corona di tutte le opere, senza discutere ulteriormente su ciò che con questo s'intenda, benchè tuttavia tutti vogliono dire qualche cosa di più che vi sia non differenza qualitativa tra questa e tutte le opere moderne, — qualche cosa di più che, però, non deve cercarsi in niente altro che nell'assoluto rapporto tra idea, forma, materia e medium —, poichè, dico, le cose stanno così, io ho rotto il silenzio. Forse il tentativo mi sarebbe riuscito meglio, se avessi aspettato ancora alquanto. Ad ogni modo, io non mi affrettai; quasi avessi temuto che un altro, migliore di me, mi avrebbe prevenuto, no, ma perchè temevo che se io avessi taciuto, le pietre sarebbero precipitate per gridare in onore di Mozart, a vergogna di ogni uomo cui è dato parlare.

Quello ch'io ho detto finora, doveva solo tracciare la strada alla indicazione degli stadj immediamente erotici, quali li troviamo in Mozart. Debbo prima addurre un fatto che da un altro lato può mostrare l'essenziale connessione tra la genialità sensuale e la musica.

Com' è noto, la musica è stata sempre persegui tata con diffidente attenzione dai religiosi zelanti. Non ci occupiamo ora se a torto od a ragione, chè questo avrebbe interesse solo religioso. Invece non è senza importanza badare ai motivi che mi determinarono qui. In generale si può descrivere così il corso storico del movimento: quanto più la religiosità è severa, e tanto più si respinge la musica, ed invece tanto più si rileva la parola. I diversi stadj di questa agitazione sono regnati nella storia del mondo. L' ultimo stadio esclude interamente la musica, e si tiene alla parola. Per ornare quello che ho detto con varie osservazioni speciali, voglio solo addurre la breve espressione di un presbiteriano, la quale si trova in una narrazione di Achim Arrim: « Noi presbiteriani riteniamo l'organo la cornamusa del diavolo, con cui egli culla nel sonno la serietà della riflessione, come la donna assopisce i buoni propositi ». Questa può valere come replica *instar omnium*.

Imperocchè qual motivo si può avere di dare il bando alla musica per passare alla parola la signoria esclusiva?

Che la parola, quando se ne faccia abuso, può smarrire gli animi quanto la musica, lo concedono castamente tutte le sette. Vi dev' esser, dunque, fra entrambe una differenza qualitativa. Ma ciò che l' idea religiosa vuole espresso, è spirito, perciò essa richiede la lingua quale proprio medio dello spirito, e rigetta la musica, la quale è per questo un medium sensuale, e pertanto imperfetto, per esprimere con esso ciò che è dello spirito. Se poi l'idea religiosa sia

giustificata nello escludere la musica, questo, come si è detto, è ancora dubbio; invece il suo giudizio sul rapporto della musica con la lingua può essere perfettamente giusto.

In vero, essa non ha bisogno di essere esclusa per questo, bisogna, però, riconoscere che essa nel campo dello spirito è un medium imperfetto, ch'essa, quindi, non può avere il suo oggetto assoluto nello essenzialmente spirituale. Da ciò non segue affatto che debbasi considerare come roba del diavolo, anche se il nostro tempo dovesse addurre parecchie terribili testimonianze della potenza demoniaca, con la quale la musica può impadronirsi di un individuo, e quest'individuo a sua volta trarre la folla, specialmente femminile, nei vincoli sinistri dell'angoscia dell'anima, o impadronirsene e incatenarla con tutta la potenza eccitatrice del piacere. Non è necessario annoverarla tra le arti diaboliche neppure se con un certo orrore si consideri che quest'arte, più di un'altra suole consumare presto i suoi discepoli, — un fenomeno che, abbastanza apparente, sembra essere sfuggito all'attenzione dei psicologi, completamente alla grande moltitudine, eccetto quando in un singolo caso gli uomini vengono scossi con spavento dal grido di angoscia di un'anima disperata, dalla notizia di un suicidio. Tuttavia è abbastanza notevole che nelle leggende del popolo, e quindi nella coscienza popolare, di cui è espressione la leggenda, la musica fa di nuovo la parte di diabolica. Esempi si possono trovare tra altri, nelle favole irlandesi dei silfi di Grimm (1826) pag. 25, 28, 29, 30.

Ora quanto agli stadj immediatamente erotici, come ho detto, debbo a Mozart tutto ciò che posso dire in proposito. Ma perchè la compilazione, che io voglio qui tentare, solo indirettamente per una combinazione dello spirito possa essere ricondotta a lui, così ho seriamente esaminato prima se in qualche modo io non avessi da disturbare a me o ad un lettore la gioia ammiratrice che trovasi nelle opere immortali di Mozart.

Chi vuol vedere Mozart nella sua vera, immortale grandezza deve profondersi nel godimento del suo Don Giovanni, di fronte a cui tutto è fortuito, inessenziale. E considerando il Don Giovanni così da vedere egualmente sotto questo punto di vista i particolari delle altre opere di Mozart, per tacere dei rimanenti lavori, allora, ne sono convinto, nè si rimpicciolirà il maestro, nè con questo si rechecà a sè stesso o al prossimo un danno. Si troverà anzi occasione di rallegrarsi che tutto ciò che fa la vera potenza della musica, nella musica di Mozart, è al sommo grado.

Del resto, se in quanto precede, ho usato l'espressione « stadio » e lo conserverò in quel che segue, non si devono far esistere gli stadj in modo quasi ognuno da sè, ma ognuno fuori dell'altro. Più adatta sarebbe forse la designazione: metamorfosi. I singoli stadj sono piuttosto rivelazioni di uno e medesimo predicato dell'immediato, e quindi in maniera che tutti in fine si perdono nel proprio altissimo stadio. Di fronte a questo portano il marchio del fortuito. Ma poichè essi hanno trovato nella musica di Mozart un'espressione speciale, li accennerò singolarmente.

Che non si pensi con ciò a diversi gradi di coscienza! No, neppure l'ultimo stadio è anzi entrato nella coscienza. Quì si parla sempre solo dell'immediato.

La difficoltà, la incontra sempre chi vuole fare la musica oggetto di considerazione estetica, non manca naturalmente neppure qui. La difficoltà con la quale dovetti lottare in quel che precede, consisteva specialmente in questo, che mentre io volevo provare sulla via del pensiero essere la genialità sensibile oggetto essenziale e contenuto della musica, questo propriamente può esser provato solo mediante la musica stessa, come io personalmente anche su questa strada sono arrivato a tale conoscenza. La difficoltà con la quale avremo da lottare nella seguente ricerca, consiste anzitutto in questo che ciò che la musica esprime dev'essere qui descritto con parole, mentre però la lingua è troppo povera per esprimer bene ciò che solo la musica può esprimere in modo perfetto. Sì, se avessi da fare con diversi gradi di coscienza, allora il vantaggio rimarrebbe naturalmente dalla parte mia e della lingua; ma questo appunto non è il caso. Quello che perciò sarà discusso ora, ha significato solo per colui che ha udito, e che vorrà ancora udire.

Per esso conterrà forse questo o quel cenno che lo incoraggierà ad udire sempre di nuovo.

Primo stadio.

Il primo stadio è accennato nel paggio dell'opera Figaro. Va da sè che non si deve vedere in esso un

singolo individuo. Se si vede rappresentato da una persona, o si rappresenta a sè stessi con il pensiero, subito vi si unisce qualche cosa di fortuito che è lontano dall'idea. Con ogni aggiunta esso diventa più di quello che dev'essere; ma con ciò più esso perde, cessa di essere l'idea. Perciò, come ad altri, non gli si deve permettere di replicare, ma la sola adeguata espressione rimane la musica, e perciò si deve ben notare che tanto il Figaro, quanto il Don Giovanni, come sono usciti dalla mano di Mozart, appartengono alle opere serie. Se dunque si consideri il paggio come una figura ideale, si troverà espressa nella musica la caratteristica del primo stadio.

La sensualità si sveglia, ma non in manifestazioni movimentate, bensì come silenziosa quiescienza, non come piacere e gioia, bensì come profonda melanconia.

La cupidigia non si è ancora svegliata: essa è presentita melanconicamente da lontano. Nella cupidigia è sempre presente la cosa bramata; questa sale su da essa ed appare in un crepuscolo che confonde. L'imagine indietreggia tra ombre e nebbie, riflettendosi in queste viene di nuovo portata più vicino. La cupidigia possiede in certo modo ciò che deve divenire suo oggetto, ma senza averlo propriamente bramato finora; così non lo possiede in fatto e verità. Questa è la contradizione dolorosa, ma pure seducente ed affascinante con la sua dolcezza, che risuona con la sua mestizia, con la sua malinconia attraverso questo stadio. Come la brama è secreta e trattenuta, come pure il desiderio, l'entusiasmo che

appunto è mesto perchè non la porta ad una vera, piena brama. Appena la cupidigia si sveglia, anzi nel suo destarsi, essa respira libera e sana. Essa non porta allora in sè neppure un'ombra della cosa bramata, che l'affascinava, la avvinceva, anzi quasi l'angosciava. Ora la cosa desiderata sta dinanzi ad essa *et apparet* sublime, appare sopra di essa come una cosa superiore. Se si dipinge tutta la soffitta di una camera con figure una accanto all'altra, allora tale soffitta, come dice il pittore « opprime », se invece vi si dipinge leggermente o fuggevolmente una sola figura, la soffitta ne è sollevata. Così avviene con la cupidigia e la cosa bramata, dopo che sono staccate una dall'altra, nel primo e nell'ulteriore stadio. Ma benchè tale brama che solo presenta riguardo al suo oggetto ancora pienamente indeterminato, pure offre una più prossima determinazione di essa, cioè che essa è infinitamente profonda. Simile al Dio Thos, esso succhia mediante un corno la cui punta tuffa nel mare del mondo. Non è altro appunto se non il sospiro dell'anima, e questo è certo infinitamente profondo.

Con la data descrizione del primo stadio armonizza innegabilmente, ed è di grande importanza che la parte del paggio sotto l'aspetto musicale è disposta in modo che occupa il posto di una voce di donna. Con ciò si accenna all'intima contraddizione propria di questo stadio.

Il desiderio si muove ancora così indeterminatamente, il suo oggetto, ancora così poco separato da esso e messo di fronte, che la cosa desiderata riposa nel desiderio, come nella vita della pianta il maschio e la femmina trovansi in un medesimo fiore.

Benchè le repliche del libretto non appartengono al paggio ideale, ma al paggio nell'opera, alla poetica figura di Cherubino, ed in parte, come non derivante affatto da Mozart, in questo insieme siano da lasciare inosservate, ed in parte esprimano qualcosa di ben diverso di quello onde qui è cenno, pure voglio rilevare ancora una replica, perchè mi dà occasione di considerare il presente stadio nella sua anologia con il seguente. Susanna si beffa di Cherubino, perchè è alquanto innamorato anche di Marcellina, e il paggio non ha altra risposta che:

Essa è una ragazza!

Per il paggio nell'opera è essenziale che sia innamorato della contessa, non esenziale che possa innamorarsi di Marcellina. — Niente altro che un'espressione indiretta e paradossale per la fiamma della passione che lo incatena alla contessa. Riguardo al paggio ideale è egualmente essenziale ch'egli sia innamorato della contessa e di Marcellina. Poichè suo oggetto è la femminilità e questa è comune ad entrambi. Quando più tardi sentiamo Leporello cantare del suo signore:

Egli trae anche alla sua catena
Una **coquette** *di sessant'anni*

ciò ha una perfetta analogia con quanto è stato osservato, e riceve una maggiore intensità di sviluppo. Se dunque debbo tentar di indicare con una sola parola la caratteristica della musica di Mozart, quale risuona dal paggio nel Figaro, potrei dire: essa è ebbra di amore.

Soltanto, come ogni ebbrezza, anche l'ebbrezza amorosa può operare in due modi, o come accresciuta mutua gioia d'amore, o come più profonda, grave malinconia.

Quest'ultima cosa accade nella musica, ed è anche giusto. La musica non può darne il motivo perchè ciò supera la sua potenza. La parola non può esprimere questa disposizione in sè: essa è troppo difficile e potente perchè possa farlo. Solo la musica può renderla. Il motivo di questa malinconia sta nella profonda contraddizione interiore: su ciò abbiamo, in qualche modo, attirato l'attenzione in quello che precede.

Separandoci dal primo stadio, lasciamo il paggio ideale continuare a sognar tristamente su ciò che esso ha, e desiderare melanconicamente ciò che esso possiede. Egli non va oltre. Altrimenti è del paggio nell'opera. Noi ci vogliamo interessare sinceramente al suo avvenire: ci congratuliamo con lui di esser diventato capitano, gli permettiamo di baciare ancora Susanna, di baciarla per congedarsi; non lo tradiremo a causa del segno che porta sulla fronte e che non può vedere nessuno che non lo sappia. Ma però, non più mio buon Cherubino: noi chiamiamo il conte e allora si ordina: « Via, fuori, al reggimento! Egli non è mica un fanciullo, nessuno lo sa meglio di me ».

Secondo stadio.

Questo stadio è indicato dal Papageno nel Flauto magico. Anche qui bisogna naturalmente separare l'essenziale dal fortuito, aver dinanzi il Papageno

ideale e dimenticare la persona che nell'opera si muove dinanzi ai nostri occhi, specialmente qui, essendo esso portato nell'opera in unione con gravi guazzabugli. Non sarebbe perciò privo di interesse dare la prova che il soggetto di tutta l'opera, come si presenta, è sbagliato nel più profondo fondamento. Allora si offrirebbe insieme l'occasione di illuminare l'erotico da un altro lato, mostrando come il tentativo di porvi un più profondo concetto etico come si tenta in varj esami dialettici pieni di significato, sia un'audacia che si è azzardata intieramente di là dai limiti della musica, in modo che ad un Mozart fu impossibile suscitare per esso un interesse più profondo. Tuttavia la tendenza definitiva di quest'opera è appunto il suo contenuto musicale, e perciò, non ostante singoli, perfetti numeri da concerto, singoli sfoghi patetici profondamente nuovi, essa non è un'opera classica. Ma qui abbiam da far solo con Papageno. Questo è per noi un gran vantaggio, per il motivo che siamo dispensati così da ogni tentativo di esporre nel suo significato il rapporto di Papageno con Tamino, rapporto, che, secondo la disposizione, appare così delicato e concettoso che per pura delicatezza diventa quasi follìa.

Un tale giudizio sul Flauto magico potrebbe forse sembrare a questo e quel lettore molto arbitrario; poichè secondo esso da una parte si trova troppo in Papageno, d'altra parte troppo poco in tutta l'opera.

Ciò avrebbe la sua ragione in questo che nel punto di partenza per ogni giudizio sulla musica di Mozart, egli non fosse di accordo con noi. Questo

punto di partenza è, a nostro parere, il Don Giovanni, e noi siamo nello stesso tempo convinti che se pure qui si ritrovino parecchie bellezze delle sue altre opere, si mostra con ciò il maggior culto per Mozart, senza tuttavia voler negare che non è senza importanza fare ogni singola opera oggetto di speciale considerazione.

Il desiderio si desta, e come sempre accade che solo al momento del destarsi si osserva d'aver sognato, così anche qui il sogno è finito. È questo destarsi, questa commozione psichica, per cui al desiderio od alla brama viene realmente dato il suo oggetto.

Brama ed oggetto sono due gemelli di cui uno non viene al mondo nessun istante prima dell'altro. Il significato di questa loro genesi non è veramente che essi siano uniti, piuttosto che siano separati uno dall'altro.

Come la vita della pianta è legata al suolo, così il primo stadio è ancora come preso in un desiderio sostanziale, oscuro a sè stesso. La cupidigia si desta, l'oggetto fugge quasi con timidezza femminile, si spezza anche nelle sue apparizioni; il desiderio si stacca dal suolo; il fiore prende le ali e svolazza irrequieto ed instancabile qua e là. Il cuore batte forte e allegro, gli oggetti scompaiono e ritornano rapidamente, un breve istante di avvicinamento ha luogo, ma beato, fiammante come una lucciola, fuggevole come l'alitare di una farfalla ed innocente com'essa; innumerevoli baci, ma gustati così fugacemente, che lasciano più intenso il desìo. Solo momentaneamente si presenta un desiderio più profondo;

ma questo presentimento è presto dimenticato. In Papageno la brama va in cerca di scoperte. È questa voglia di scoperte ciò che propriamente pulsa in essa e le presta un brio giovanile. Esso non trova l'oggetto che cerca, ma scopre parecchio nel cercare. Si può dunque dire che la musica può avere un significato come accompagnamento, poichè essa poi si presenta in un campo estraneo, quello cioè della lingua. Però il lato debole del *Flauto magico* è questo: ciò a cui tende tutto il componimento poetico è il mondo della coscienza, quindi la sua tendenza è repressione della musica, e tuttavia dev'essere un'opera. Come meta dello svolgimento è l'amore determinato eticamente o l'amore coniugale. Qui sta il maggiore errore dell'opera; poichè qualunque cosa significhi, moralmente o civilmente parlando, non è musicale, anzi assolutamente non musicale.

La prima aria ha dunque, sotto l'aspetto musicale, il gran significato quale espressione immediatamente musicale per tutta la vita e la storia di Papageno; la quale ne è assolutamente espressione adeguata al pari della musica, e solo in senso improprio può dirsi storia. Il suono delle campane invece è l'espressione musicale della sua azione, di cui ancora una volta solo mediante la musica può aversi una rappresentazione.

Questo suono affascinante, seducente, attraente, simile al suono di quell'uomo, che i pesci ascoltavano in silenzio.

Ora, la brama, di cui abbiamo parlato si presenta così nei tre stadi: nel primo sognante, nel secondo cercante, nel terzo come determinatamente bramante;

poichè la cupidigia cercante non è ancora bramante; essa cerca soltanto quello che può bramare, ma non lo trova. Perciò il miglior predicato per designarlo, potrebbe essere: essa scopre.

Se dunque paragoniamo Papageno con Don Giovanni, il viaggio di quest'ultimo per il mondo è più che un viaggio di scoperte. Egli non gode soltanto l'avventura che ad esso è congiunta, ma è un cavaliere che parte per vincere. — Venni, vidi, vinsi. — Scoperta e vittoria qui è la stessa cosa, anzi in certo senso si può dire che, passando per la vittoria, egli dimentica la scoperta, e che la scoperta trovasi dietro di essa, perciò egli la lascia al suo servitore e segretario Leporello che tiene il suo « registro » in tutt' altro senso di quello che io mi raffiguro terrebbe Papageno. Papageno ha l' apparenza, Don Giovanni gode, Leporello resta con i denti asciutti.

Il tipo caratteristico di questo, come di ogni stadio, posso veramente rappresentarlo con la riflessione, però sempre solo nell'istante che ha cessato di esistere. Ma se io potessi descrivere la sua particolarità tanto perfettamente, e spiegarne anche il fondamento, rimarrebbe però sempre indietro in qualche cosa che io non posso dichiarare, e che invece si vuole udire. È troppo immediato per essere fissato con parole. Così è qui di Papageno. È una medesima aria, una stessa melodia: egli incomincia gagliardamente da prima quando è pronto, e così sempre. Si potrebbe opporre essere impossibile di comunicare ad altri qualche cosa di immediato. Questo è in certo senso giustissimo, però l' immediato dello spirito ha prima di tutto la sua espressione immediata nella lingua,

ma poi rimane essenzialmente la medesima cosa, benchè con l'accedere del pensiero subisca un cambiamento, appunto perchè essa è una determinazione dello spirito. Qui invece è una incarnazione della sensualità, che, come tale, ha un tutt'altro medio, in cui quindi la sproporzione tra i medj rende la possibilità assoluta.

Se ora dovessi determinare d'indicare con un solo predicato la caratteristica della musica di Mozart nella parte dell'opera che specialmente c'interessa, direi: essa cinguetta allegramente, è gioconda, bolle di amore. Ciò che in vero debbo rilevare in modo specialissimo, è la prima aria e il suono delle campane. Il duetto con Tamino, e poi con Papageno, cade intieramente fuori della sfera dell'immediato-musicale. Se invece si ascolta la prima aria con tutta l'anima, si troveranno tutti i predicati qui adoperati, e quanto più si ascolta attentamente, tanto più uno si convincerà quanto sia grande il significato del musicale, rivelandosi come la perfetta espressione dell'idea, che è dunque immediata-musicale.

Com'è noto Papageno accompagna la sua gioconda allegria con il flauto. Come potrebbe ogni orecchio e ogni animo non sentirsi commosso da quest'accompagnamento! Ma quanto più vi si riflette, tanto più si ode in Papageno il Papageno ideale, tanto più si troverà espressivo, caratteristico, non ci si stanca di udirlo sempre di nuovo, perchè è un'espressione pienamente adeguata per tutta la vita di Papageno.

Non è altro che un incessante, continuo cinguettio, spianatamente in mezzo ad ogni disoccupazione, al-

legro e soddisfatto, perchè in ciò si risolve la sua vita, allegro nei suoi atti e nel suo canto.

A ragione si è visto un assennato e ben pensato ordinamento in ciò che i flauti di Tamino e di Papageno si corrispondono. E pure quale differenza! Il flauto di Tamino, — benchè tutta l'opera prenda il nome da esso — non raggiunge intieramente il suo effetto. E perchè? Perchè Tamino non è affatto una figura musicale. Ciò si connette con l'errata posizione di tutta l'opera. Tamino con il suo flauto diventa estremamente sentimentale e noioso. E se si riflette su tutto il suo rimanente sviluppo, il suo stato d'animo, bisogna, ogni volta che egli trae fuori il suo flauto per suonare, bisogna pensare al contadino di Orazio.

Rusticus expertat deem defluat omnis (il contadino aspetta che il fumo scorra via), solo che Orazio non ha dato al suo contadino un flauto per inutile passatempo. Tamino come figura drammatica va intieramente fuori del campo musicale, quanto del resto lo sviluppo morale, che qui si compie è del tutto non musicale. Tamino è per l'appunto dove la musica cessa, perciò il suo suono di flauto diventa un puro passatempo, ed esso in vero ci scaccia tutti i pensieri. Scacciare i pensieri lo può benissimo la musica, perfino cattivi pensieri, come si racconta di Davide, che al suono delle corde fugava lo spirito cattivo di Saulle. Però, vi è qui una grande delusione, perchè la musica fa questo solo in quanto riconduce e quasi addormenta la coscienza nello immediato. L'individuo dunque può sentirsi felice nel momento della ebbrezza, ma non fa che diven-

tare più infelice per questo. Mi permetto un'osservazione proprio in parentesi. Si è adoperata la musica a guarire debolezze di spirito, ed in certo senso si è anche ottenuto lo scopo, eppure è un'illusione. Poichè se la follia non ha un fondamento corporale, bensì mentale, essa rimane sempre in un indurimento nell'uno od altro punto dell'interno. Questo indurimento dev'esser vinto, ma per questo bisogna seguire un tutt' altro, anzi opposto sentiero da quello che conduce alla musica. Altrimenti si porta il paziente anche più fuori dei sensi, benchè sembri diversamente.

Quello che ho detto del suono del flauto di Tamino non dev'esser frainteso.

Terzo stadio.

Questo stadio è designato dal Don Giovanni. Qui non posso, come sopra, separare una singola parte dell'opera, qui bisogna comprendere tutto l'insieme, poichè tutta l'opera è essenzialmente espressione dell'idea, e, eccettuati alcuni pochi numeri, riposa in essa, gravita intorno ad essa, come a suo centro, con drammatica necessità. Qui si potrà, quindi, vedere di nuovo nel senso dato da me ai precedenti, designare il terzo stadio quale Don Giovanni. Già prima ricordai che essi non hanno alcuna esistenza speciale; e se si esce da questo terzo stadio, che propriamente è tutto, essi non si lasciano tanto considerare quali astrazioni unilaterali e anticipazioni provvisorie, piuttosto quali presentimenti di un Don Giovanni, solo che sempre rimane qualche cosa che

in certo modo non dà diritto all'espressione « stadio », e questi presentimenti sono unilaterali, cioè nel senso che ognuno di essi presenta solo un lato.

Solo nel Don Giovanni la brama è determinata assolutamente come tale, e tanto in senso estensivo quanto intensivo l'unità immediata dei due precedenti stadj. Il primo stadio bramava idealmente, cioè una cosa, il secondo bramava il singolo sotto la determinazione del molteplice, il terzo stadio rappresenta l'unità. La brama ha solo nel singolo il suo oggetto assoluto. Qui sta il lato seducente. In questo stadio, la brama è in pieno senso vero, vittorioso, trionfante, inesistibile, demoniaco. Non si deve naturalmente dimenticare che qui non si parla della brama di un individuo singolo, ma designato tale quale principio cui lo spirito nega ed esclude dal suo regno. Questa è l'idea della genialità sensuale. La sua espressione è il Don Giovanni, e l'espressione di questo è solamente la musica. Se ora, dunque, in quel che segue vengono rilevati specialmente questi due pensieri da diversi lati, indirettamente si porta insieme la prova per il significato classico dell'opera. E cercando di facilitare al lettore il colpo d'occhio, cercherò di riunire sotto alcuni punti di vista le sparse considerazioni.

Non è mia intenzione penetrare nei particolari di questa musica, e specialmente con l'assistenza di tutti i buoni spiriti, mi guarderò di riunire una quantità di predicati vuoti, ma rumorosissimi, o di tradire in lusso linguistico l'impotenza della lingua, tanto più che io stimo ciò non una imperfezione, ma, piuttosto un'alta potenza della lingua, e perciò sono

tanto più pronto a riconoscere la musica dentro i suoi limiti. Ma quello che io voglio è, in parte, di illuminare quanti più lati è possibile l'idea e il suo rapporto con la lingua, e con ciò delimitare sempre più il territorio nel quale la musica ha la sua patria, quasi pigiarla perchè mi dispieghi la sua magnificenza, senza che però sentendola, io possa dire di essa più che: udite!

Penso di aver voluto dare con ciò quanto maggiormente può offrire l'estetica. Se riuscirò, sarà un altro paio di maniche. Se una sola volta io esporrò un cenno di essa, non dimenticherò, nè permetterò al lettore di dimenticarlo, che colui il quale ha tale cenno fra le mani, non ha ancora per questo preso ciò a cui in esso accenna. Anche tutta la struttura dell' opera, il suo intimo significato, sarà trattato specialmente a suo luogo, di guisa che griderò per due con voce da banditore: Bravo! Bravo! accidenti! bravissimo!, ma sempre richiamandomi all'effetto dei suoni musicali stessi, e così credo di aver fatto il più che si può fare in una composizione musicale nello interesse estetico. Quello che io penso, dunque, di dare, non è già un commento di quella musica, il quale conterrebbe solo principalmente idee soggettive, simpatie e antipatie individuali, per eccitare nell'animo del lettore corde corrispondenti. Anche un commentatore così pieno di gusto e di pensieri e ricco nelle espressioni, quale G. K. Kotho, non si è potuto da una parte difendere dal far degenerare la sua esposizione in un profluvio di parole come equivalente della ricchezza di Mozart in melodia ed armonia, o in sbiadita eco, pallida copia della piena,

lussureggiante gioia creatrice di un Mozart, d'altra parte cagiona che il Don Giovanni ora sia più di quello che è realmente nell'opera, cioè un individuo riflettente, che si abbassa sotto la sua importanza.

Quest'ultima cosa deriva da ciò che Kotho non ha riconosciuto il vero nocciolo dell'opera; per lui il Don Giovanni è solo la migliore delle opere, non diversa qualitativamente da tutte le altre. Ma se non si è scorto ciò con la sicurezza onnipossente dell'occhio speculativo, non si può parlare del Don Giovanni, nè convenientemenle, nè giustamente, pure potendo in tale apprezzamento parlare di ciò ben più riccamente, brillantemente e sopratutto veramente di colui che osa prender qui la parola.

Invece io cercherò di rintracciare sempre il lato musicale nell'idea, nella situazione di ascoltatore, e quando avrò messo il mio lettore in grado di ricevere musicalmente, in modo che egli creda di udire la musica mentre non ode nulla, allora avrò adempiuto il mio compito, allora tacerò e dirò a lui come a me stesso: odi! — a voi, genj propizj, che proteggete l'amore innocente, a voi io raccomando il mio interno; vegliate sui lavoranti pensieri perchè siano trovati degni dell'oggetto; fate dell'anima mia uno strumento armonioso, fate aleggiare su di esso il dolce alito dell'eloquenza, mandate il tono ricreativo e la benedizione di disposizioni d'animo veramente feconde! Voi, spiriti dell'ordine e della disciplina, che state di guardia ai confini del regno della bellezza, difendetemi affinchè nell'oscuro trasporto, nel cieco zelo di fare del Don Giovanni tutto, non faccia torto all'opera, non la rimpicciolisca, non la

renda diversa da quello che è realmente! Voi, forti spiriti che sapete prendere il cuore degli uomini, assistetemi perchè io possa incatenare il lettore, non nella rete della passione, non mediante gl' intrighi dell' eloquenza, ma nell' eterna verità della convinzione.

I.

La genialità sensuale come genialità seducente.

Quando è sorta l' idea del Don Giovanni? È solo certo che essa appartiene al cristianesimo e per esso di nuovo al Medio Evo. Se non si potesse con qualche sicurezza perseguitare l' idea fino a questo punto storico della coscienza umana, scomparirebbe dinanzi al carattere intimo dell' idea stessa ogni dubbio.

Il Medio Evo è caratterizzato specialmente dal concetto della rappresentazione che esso ha attuato parte consciamente, parte inconsciamente. Il tutto è rappresentato in un solo individuo, ma così che è soltanto un singolo lato che, preso come totalità, si manifesta in un individuo, il quale quindi è tanto più, quanto meno di un individuo reale. Accanto a quell' individuo il quale poi è un secondo individuo che rappresenta il contenuto della vita da un altro lato e in vero altrettanto totalmente, così il cavaliere e lo scolastico, il prete e il laico, il confessore ed il bugiardo.

La grande dialettica della vita è qui mostrata sempre in individui rappresentativi, che stanno di fronte due a due. La vita è presente solo sub una

specie, e la grande unità dialettica che domina la vita sub utraque specie non è presentita.

Il Medio Evo non aveva coscienza della più profonda armonia dei contrarj. Così esso inconsciamente realizzava anche l'idea della rappresentazione, mentre solo una posteriore considerazione vi riconosceva l'idea. Ad esso piaceva di porre accanto ad un individuo, rappresentante dell'idea, un altro individuo, abitualmente come compagno comico, il quale doveva per così dire rimediare alla grandezza sproporzionatamente superiore alla vita reale dell'altro. Così il re aveva accanto a sè il buffone, Faust, Wagner (il carradore), Don Chisciotte, Sancio Panza, finalmente Don Giovanni, Leporello. Questa formazione appartiene allo stesso modo essenzialmente al Medio Evo.

L'idea che qui ci occupa, appartiene dunque al Medio Evo, e nel Medio Evo essa non appartiene, alla sua volta, ad un solo poeta.

È una di quelle idee di una forza straordinaria, che sgorgano con origine autoctona dal mondo interiore della vita del popolo. Il Medio Evo doveva fare oggetto della sua considerazione la lotta introdotta dal cristianesimo tra carne e spirito, ed a tale scopo esporre chiaramente ognuna delle forze combattenti. Ora il Don Giovanni è, per così dire, l'incarnazione della carne, o la vivificazione della carne mediante il proprio spirito della carne, com'è stato sufficientemente rilevato in ciò che precede. Qui invece vorrei far parola della questione se il Don Giovanni debba trasportarci nel primo o nel posteriore Medio Evo. O è la malintesa anticipazione del-

l' erotico, la quale è in contradizione con sè stessa, come appariva nel cavaliere, o la cavalleria è solo ancora un' antitesi relativa contro lo spirito, e solo quando l' antitesi divenne un abisso maggiore, solo allora apparve il Don Giovanni come la personificazione dei piaceri del senso, la quale combatte a morte contro lo spirito. L'erotico della cavalleria ha una certa somiglianza con quello dell' ellenismo, che al parí di quello era determinato psichicamente.

Vi era una differenza in questo che, mentre nell' amore cavalleresco l' idea della femminilità aveva una grande parte, questa era pienamente indietro nella vita ellenica. Il bell' individuo era tutto, non si aveva un' idea della sua femminilità. Anche nella coscienza medioevale l' erotica del cavaliere era in un rapporto in certo modo conciliatore con lo spirito, per quanto esso nella sua severità zelante la guardasse con occhio sospetto. Ma se si parte da questo, che il principio dello spirito è posto nel ricordo, si può immaginare che anzi tutto si manifesti il più stridente contrasto, la più profonda separazione tra le due potenze, la quale però si mitigò a poco a poco. In questo caso il Don Giovanni appartiene al primo Medio Evo.

Se invece si pone che il rapporto si sviluppi successivamente in questo assoluto contrasto, com' è anche più naturale, in quanto che lo spirito trae sempre i suoi atti dalla volontà di operare e comandare da solo, dove soltanto arriva al vero suo scopo, allora il Don Giovanni appartiene al Medio Evo posteriore. Così siamo condotti al punto in cui il Medio Evo incomincia ad alzarsi ed in cui

incontriamo un' idea affine, cioè il Faust, solo che il Don Giovanni dev' esser posto un poco prima. Mentre lo spirito preso unicamente come tale, si dichiara libero da questo mondo e nel sentimento che esso non solo non sia la sua patria, ma neppure il teatro della sua vita, si ritira in regioni più alte, abbandona il terreno come campo d'azione o quella potenza, con la quale esso sempre, com' essa con lui, aveva vissuto in lotta, e alla quale egli lascia il proprio posto. Mentre dunque lo spirito si scioglie da questo mondo e va per la sua strada, entra la sensualità in tutta la sua potenza. Questa non ha da obiettare nulla contro il cambio, anzi essa guadagna in questa separazione ed è contenta che la chiesa non la esorti a rimanere insieme, ma che anzi strappi il vincolo che finora li teneva uniti.

Più forte che mai per l' innanzi, si desta ora la sensualità in tutta la sua ricchezza, in tutta la sua voluttà, in tutto il suo giubilo.

E come quel solitario nella natura, il chiuso eco, — che mai parla per primo ad alcuno, che neppure parla senza essere interrogato, — trovò così gran piacere nel corno da caccia del cavaliere e nelle sue canzoni di amore, nello abbaiar dei cani, nello sbuffar dei cavalli, che non si stancava mai di ripeterlo, e infine, per non dimenticarlo, la canterellava pian pianino a sè stesso, così tutto l' ampio mondo diventò un' abitazione da tutte le parti echeggianti dello spirito mondano dei piaceri, dopo che lo spirito aveva lasciato il mondo.

Il Medio Evo sa ben parlare di un monte, che non si trova in nessuna carta geografica, esso si

chiama Monte di Venere. Quivi la sensualità ha la sua patria, qui essa celebra le sue selvaggie feste di gioia: chè esso è un regno, uno stato. In questo regno si trova nè una vera lingua umana, nè l'assennatezza del pensiero, nè la faticosa conquista della ricerca, qui risuona solo l'elementare voce della passione, il giuoco delle voglie, il selvaggio rumore degli ebbri, qui si gode solo in eterna ebbrezza.

Il primogenito, di questo regno è Don Giovanni. Che esso sia il regno del peccato non è ancora detto, in quanto esso appare anzitutto in estetica indifferenza. Solo quando vi si aggiungono la coscienza riscossa con spavento e la riflessione, si rivela come regno del peccato. Allora Don Giovanni è ucciso e la musica tace; allora si vede solo la disperata ostinazione, che si difende impotente, ma non può trovare in alcun modo consistenza, neppure nei suoni. Però, mentre il piacere dei sensi appare come quello che devesi bandire ed escludere, e con cui lo spirito non vuole aver nulla da fare, senz'aver però pronunziato già il giudizio definitivo, il sensuale assume la figura di demoniaco in estetica indifferenza. È cosa di un istante, presto tutta la scena viene cambiata ed anche la musica passa. Faust e Don Giovanni sono titani e giganti del Medio Evo, i quali nella grandezza della loro lotta e dei loro sforzi non sono diversi da quelli dell'epoca mitologica, però essi stanno isolati, non rappresentano alcuna unione di forze, le quali solo con la loro unione diventano assalitrici del cielo; piuttosto tutta la forza è concentrata in questo solo individuo.

Don Giovanni è dunque l'espressione per il demoniaco, in quanto è definito come cosa sensuale, Faust l'espressione del demoniaco, in quanto si presenta come lo spirituale, cioè come quello che lo spirito cristiano esclude da sè e nega. Queste idee stanno tra loro in un rapporto essenziale e si assomigliano molto. Si poteva dunque aspettare che esse anche si accordassero ad essere conservate in una leggenda. Che questo sia stato il caso di Faust è noto. Da molti anni esiste un libro del popolo, che descrive le sue azioni, ma che non è quasi utilizzato neppure da quei giovani eruditi che tengono discorsi e scrivono libri su Faust.

Non cade loro mai in mente, quanto sia bello che il veramente grande debba essere a tutti comune, che nello stesso tempo in cui Goethe componeva il suo Faust, un ragazzo del popolo si poneva a sedere accanto alla sua diva, una savia donna del villaggio, e a mezza voce leggeva nel libro del popolo. E per fermo, ciò merita di esser considerato; esso ha sopratutto, ciò che si loda nel vivo come una buona qualità, è un'eccellente ammostatura del Medio Evo. Se apriamo il libro, ci viene incontro un odore così aromatico, fresco e spirituale, che proviamo un sentimento assai stravagante. Ma, quanto a Don Giovanni, la leggenda spagnuola, che presto portò questo nome di bocca in bocca, non è stata parimente incorporata in un libro del popolo o in una canzone popolare. Forse la vecchia leggenda si limitava a tratti isolati ed era più breve ancora delle poche strofe che stanno a fondamento dell'Eleonora di Mürger; forse il numero 1005 appartiene alla leg-

genda. Com'è noto il Don Giovanni è esistito già molto presto come pezzo da baracca; anzi questa può essere la sua prima esistenza.

Qui però l'idea è concepita comicamente, com'è sopratutto notevole, che il Medio Evo, per quanto fosse abile nella rappresentazione di ideali, con altrettanto sicuro sguardo sapeva cogliere il comico che giaceva nella soprannaturale altezza dell'ideale. Il pensiero di fare del Don Giovanni uno spaccone che s'immaginava di aver sedotto tutte le ragazze, poi di rappresentare Leporello come credente pappagallo di queste bugie, non è affatto cattivo per creare situazioni comiche. Ad ogni modo non poteva mancar mai che si gl'imprimesse una *tournure* comica; poichè questa trovasi nella contradizione tra l'eroe ed il teatro sul quale si muove. Così il Medio Evo può anche raccontare di eroi che erano costruiti così forti, che i loro occhi erano distanti l'uno dall'altro un mezzo braccio; ma se un uomo ordinario volesse entrare sulla scena e fare la faccia come se fosse il suo caro, allora il comico sarebbe in piena mossa.

Ora quello che è detto sulla leggenda di Don Giovanni non avrebbe trovato qui il suo posto se non si trovasse in un più vicino rapporto con l'oggetto della nostra indagine, se non servisse a condurre il pensiero incontro alla sua mèta. Il motivo per cui quest'idea, in confronto con quella di Faust, ha una storia così povera, è indiscutibilmente questo che in essa era qualche cosa di enigmatico, finchè non si vide che il suo vero medium è la musica. Faust è in sè un'idea, ma un'idea che nello stesso

tempo rappresenta un individuo. Rappresentare lo spirituale-demoniaco in un individuo, è il vero frutto e conseguenza del procedimento del pensiero, contro cui non è possibile pensare tutta la ricchezza della sensualità in uno e medesimo individuo. Don Giovanni muove costantemente tra la sua esistenza come idea, — cioè forza, vita — e come individuo. Questo movimento è pur così la vibrazione musicale. Mentre il mare che si solleva sotto la tempesta e il temporale si muove in alto e in basso, le onde schiumanti generano sotto questo movimento imagini varie che paiono esseri, è come se questi esseri mettessero in sollevazione le onde, mentre viceversa l'ondeggiare del mare li produce. Così Don Giovanni è un'imagine, che appare costantemente, ma non acquista nessuna forma nè consistenza, un individuo che sempre si tramuta e non è mai finito, dalla cui storia non si apprende nulla, a meno che non si accosti il romoreggiare e mughiare delle onde. Se Don Giovanni viene considerato sempre da questo punto di vista, allora assume senso e profondo significato. Se io penso un singolo individuo o lo ho dinanzi all'occhio, allora è semplicemente ridicolo che esso abbia fatto innamorare di sè e sedotto 1005 signorine, si domandi quando e come? L'ingenuità della leggenda e della fede popolare può pronunziare simile cosa, senza presentire il ridicolo, ma per un'intelligente riflessione ciò è assolutamente impossibile. Se invece esso è concepito musicalmente, allora si ha non il singolo individuo, ma la potenza della natura, il demoniaco, ciò che non si stanca di sedurre e di finire con ciò, nello stesso modo con cui il vento

fischia, il mare ondeggia, o una cascata d'acqua precipita dalla sua altezza. Intanto, il numero delle sedotte può esser parimenti un altro, come si vuole assai più grande. Talvolta, non è facile lavoro per il traduttore di un libretto d'opera, trovare l'espressione in modo che le parole non solo possano esser cantate, ma armonizzino in certo modo secondo il senso con il testo italiano, e così con la musica.

Come esempio di quanto esso è talvolta indifferente, adduco i numeri del registro di Leporello, senza del resto ammettere così facilmente, come parecchi, che tali cose non abbiano alcuna importanza. Io prendo, anzi, la cosa in alto grado esteticamente sul serio, e perciò tale cosa qui la ritengo indifferente. Solo nel numero 1005 voglio rilevare una proprietà che esso, cioè è impari o fortuito, circostanza non affatto insignificante; poichè fa l'impressione che la lista non sia ancora chiusa. Don Giovanni deve piuttosto proseguire nella medesima via. Bisogna compiangere il povero Leporello, perchè non solo deve far la sentinella dietro la porta, ma anche continuare le sue liste che sarebbero faticose anche ad un provetto segretario di cancelleria.

Così com'è concepita in Don Giovanni, cioè come principio, la sensualità non è stata mai per l'innanzi concepita nel mondo. L'erotico, quindi, è qui determinato maggiormente da un altro predicato. L'erotico è seduzione. Con abbastanza sorpresa, l'idea di un seduttore sfugge completamente al vecchio ellenismo. Non penso per questo però di porlo moralmente in alto, poichè, come ognuno sa, tanto gli Dei quanto gli uomini in affari d'amore non

conoscevano alcun riguardo, nè di biasimare il cristianesimo, che possiede l'idea, ma solo come ad esso estranea. Il motivo per cui ai Greci mancava questa idea, era in ciò, che tutta la loro vita si risolveva nell'individuo. Così ovunque dominava il personale-psichico ed era legato con il sensuale. Il loro amore era perciò più psichico che musicale, e da qui derivava quel pudore che si fondava assolutamente sull'amore del vecchio tempo ellenico.

Essi si accendevano d'amore per una ragazza; ponevano in moto cielo e terra per arrivare a possederla. Se riusciva loro, erano forse già stanchi del possesso e cercavano un nuovo amore. Nella loro instabilità potevano avere con Don Giovanni una certa somiglianza, per nominarne solo uno, poteva Ercole tenere certamente un imponente registro, se si pensa ch'egli talvolta ebbe a che fare con intiere famiglie, che contavano circa 50 ragazze e così, come genero, le abbracciava secondo il racconto di alcuno tutte in una notte. Naturalmente trattasi di un mito, nel quale, però, si rispecchia l'ellenismo. Tuttavia Ercole rimane essenzialmente diverso da Don Giovanni: egli non è un seduttore.

Se in vero si pensa all'amore greco, esso, secondo il suo concetto, è essenzialmente fedele, appunto perchè è psichico. Che esso ne ami parecchie, è fortuito per lui, mentre egli ne ama una, non pensa alla prossima. Invece Don Giovanni è radicalmente un seduttore. Il suo amore è sensuale, e un tale amore non è, nel suo concetto, fedele, ma assolutamente infedele, e vivendo nel momento sotto la somma dei momenti, non ama una, ma tutte, ciò

che non vuol dire altro se non che vorrebbe sedurle tutte. La sua infedeltà si mostra anche nell'essere esso costantemente una ripetizione. L'amore psichico e quindi anche il cavalleresco, porta in sè in doppio senso l'antitesi. Da una parte in vero esso è pieno di dubbio ed inquietudine, se sarà felice, se vedrà adempiuto il suo desiderio, se sarà corrisposto, pensiero che l'amore sensuale non conosce affatto. Anche un Giove non è mai sicuro della sua vittoria, e come può essere altrimenti? egli stesso non può desiderare altrimenti! Ma con Don Giovanni è diversamente: egli va per le corte ed è sempre assoluto vincitore.

Questo potrebbe sembrare un privilegio, mentre non è se non triste povertà. D'altra parte l'amore psichico ha pure un'altra dialettica; la sua ricchezza si mostra nel presentarsi sempre come nuovo e diverso anche relativamente al solo oggetto del suo amore. Di ciò non può parlarsi in Don Giovanni. Per simile cosa egli non ha tempo, per lui tutto à solo cosa del momento. Vederla ed amarla, è tutt'uno. Mentre ciò spesso può in certo senso dirsi anche dell'amore psichico; ma solo come accenno di un inizio, vale in tutt'altro modo un Don Giovanni. Il vedere ed amare, ciò che in lui è tutt'uno cade in un momento, e nel medesimo istante è passato tutto, il che poi si ripete all'infinito.

Se ora, per descrivere siffatto amore, non si ha altro medium che la lingua, si cade in imbarazzo; poichè appena si è abbandonata la ridicola ingenuità che crede fedelmente che nella Spagna vi sono 1005, si dovrà necessariamente aumentare le proprie pretese

nell'amore di Don Giovanni e domandare un'individuazione psichica. L'amore psichico si rinnova appunto nella ricca molteplicità della vita individuale, dove ciò che ha veramente importanza sono le sfumature. Invece l'amore sensuale può sempre accettare tale arbitraria somma a *forfait*. Per esso l'essenziale è la femminilità concepita del tutto in astratto, tutt'al più con differenza ancora più marcata sensualmente. Mentre l'amore psichico perdura nel tempo; e però il medium che ciò esprime è la musica. Sì, essa è eminentemente adatta per tale espressione, perchè essa non esprime tanto il singolo, quanto piuttosto l'universale in tutta la sua universalità, però non come un astratto, bensì come un concreto in piena fugacità.

Quello che con ciò intendo, voglio spiegarlo con un esempio, cioè con quella seconda aria di Leporello: la lista delle sedotte. Questo numero può riguardarsi come la vera epopea di Don Giovanni. Si dia soltanto anche al più dotato poeta il compito di descrivere epicamente quest'eroe. Che cosa accadrà? Egli non finirà mai, come è difetto dell'epopea, di parlare e parlare piacevolmente. Egli non penetrerà nella inesauribile molteplicità dell'argomento, e con diletto, mai però trarrà fuori l'effetto, al pari di Mozart. Che se anche alfine egli terminasse, non avrebbe detto neppure la metà di quello che Mozart ha espresso con questo solo numero. Il musicista non è rimasto affatto impacciato con la molteplicità. Il motivo trovasi nel medium, nella musica stessa. Per ciò l'epopea musicale riesce relativamente breve, e però ha in modo incomparabile la proprietà epica

di poter continuare, finchè deve essere, poichè da capo lo si può far incominciare e udirlo e riudirlo.

Qui non si ode Don Giovanni come individuo, non la sua parola; ma solo si sente la sua voce, la voce della sensualità, e questa si ode tra i sospiri di desiderio della femminilità. Solo così Don Giovanni può diventare epico, finito e può sempre incominciare, poichè la sua vita è la somma di momenti repellenti, che non hanno tra loro alcun nesso.

Così Don Giovanni si muove tra l'esistenza come individuo e quella come forza della natura. Perciò è interamente secondo l'ordine e di profondo intimo significato che nella seduzione di Zerlina, la ragazza appare come un'ordinaria contadina.

Chi vuole assolutamente vedere in essa una ragazza insolita, prova di avere totalmente frainteso Mozart, ed usa false categorie. Mozart ha considerato appositamente la Zerlina il più insignificantemente possibile, il che è fatto notare pure da Kotho, che però non ne vede il motivo più profondo. Poichè se l'amore di Don Giovanni non fosse se non puramente sensuale, se egli fosse stato un seduttore con pretese alquanto più alte, — apparirà tale più tardi, — allora sarebbe da biasimare come il maggiore errore dell'opera che l'eroina della seduzione esposta qui drammaticamente sia una piccola contadinella. Allora dal punto di vista estetico, gli sarebbe stato imposto un compito più difficile. Per Don Giovanni non valgono le differenze. Egli stesso forse direbbe: V'ingannate sul conto mio, io non voglio essere un marito che per la sua felicità abbisogna della sua eletta; ciò che mi rende felice, lo trovo presso ognuna, e

perciò le prendo tutte. Così è da intendere la parola citata sopra: « Sì, *coquette* sessantenne », o quell'altra: « perchè porti la gonnella » « voi sapete quel che fo ».

Zerlina è giovane e carina, e cento le sono eguali. Per Don Giovanni quella ragazza è una creatura comune, ogni avventura amorosa una storia di ogni giorno. Se le pretese di Don Giovanni andassero più in alto, egli cesserebbe di essere assolutamente musicale, così un riguardo estetico domandava già un ricambio spirituale, parola e replica.

Anche da un altro lato si può illuminare l'intima struttura dell'opera. Elvira è per Don Giovanni una nemica pericolosa. Egli la teme. Ora un esteta potrebbe credere che ciò derivi perchè essa è una ragazza non comune. Ma no: essa è pericolosa per lui perchè si è fatta sedurre. Assolutamente nello stesso senso Zerlina gli diventa pericolosa, quando la sedotta è lei. Con ciò essa è in certo modo elevata in un'altra sfera, adesso si muove in essa una coscienza morale, che Don Giovanni non conosce affatto. Per questo motivo Elvira è pericolosa per lui.

Don Giovanni è dunque seduttore: con ciò, per fermo, è detto molto se è inteso bene, poco se è inteso con la solita oscurità. Abbiamo già visto che il concetto di seduttore applicato a Don Giovanni è essenzialmente modificato, dappoichè scopo del suo desiderio è il sensuale, e solo questo. Ciò è importante per mostrare il musicale come dominante in Don Giovanni. Nell'antichità il sensuale non trovava la sua espressione nella silenziosa segretezza della plastica; nel mondo cristiano il sensuale eruppe in tutta la sua impaziente passione. Ma quanto all'e-

spressione « seduttore » non si può usare per Don Giovanni se non con la massima cautela. Non già quasi egli fosse troppo buono per attribuirglisi anche quei tratti noti nella figura del seduttore, come artifizio, scaltrezza, intrighi; ma semplicemente perchè la sua figura non cade assolutamente sotto determinazioni etiche. Perciò, lo chiamerei meglio un ingannatore, in quanto qui pur sempre trovasi qualche cosa di ambiguo. In un seduttore si presuppone una certa riflessione e un certo calcolo, di modo che si possa parlare di artifizio, scaltrezza e astuti assalti. Don Giovanni brama, la sua brama ha un risultato seduttore, e perciò egli seduce. Appena egli ha provato il soddisfacimento della sua bramosia, cerca un nuovo oggetto, e così all'infinito. Dunque egli inganna in vero, ma non così ch'egli abbia ideato dapprima l'inganno, no, è la potenza propria della sensualità ciò che inganna le sedotte. È piuttosto una specie di Nemesi. Per esser seduttore, gli manca prima il tempo quando pone il suo piano, e il tempo dopo quando diventa conscio della sua azione. Un seduttore deve, quindi, possedere una potenza, che Don Giovanni non ha, per quanto sia dotato della potenza della parola. Appena aggiungiamo questa, egli cessa di esser musicale; e l'interesse estetico diventa tutt'altro.

Archin di Arnim parla in qualche parte di un sedutore in tutt'altro senso, di un seduttore la cui azione cade sotto determinazioni etiche ed usa espressioni che per merito, arditezza e concisione quasi possono misurarsi con i colpi d'arco di un Mozart. Egli dice di lui: egli può parlare con una donna così

se il diavolo lo prendesse, egli si libererebbe dall'inferno se solo potesse entrare in discorso con la nonna del diavolo. Ecco il vero seduttore; anche qui l'interesse estetico è diverso, cioè il metodo.

Perciò, vi è qualche cosa di profondo, che forse è osservato dai meno. Faust, che riproduce in più alto stile Don Giovanni, seduce soltanto una sola ragazza, l'altro invece centinaia e centinaia. Ma questa unica ragazza è anche in senso intensivo sedotta e bramata ben diversamente, da tutte le creature ingannate da Don Giovanni, appunto perchè Faust, come riproduzione, porta in se il momento determinante dello spirito. La forza di un tale seduttore è la parola, che però è una bugia. Giorni or sono, io vidi un soldato intrattenersi con qualcuno che, a suo dire, aveva ingannato una ragazza; egli non entrò in nessuna lunga dissertazione, ma la sua espressione era adatta alla circostanza: con bugie seppe fare ora questo, ora quello!

Un tale seduttore, come Faust, è di tutt'altro genere del Don Giovanni. Quanto egli sia essenzialmente diverso da questo, si può anche desumere dal fatto che egli e il suo modo di agire sono in alto grado non musicali, benchè, considerato esteticamente, si muova dentro i limiti dell'interessante. L'oggetto del suo desiderio è perciò qualche cosa pure di più del puro sensuale.

Don Giovanni, dunque, brama in ogni donna l'intiero sesso femminile; e qui trovasi la potenza sensualmente idealizzata, con la quale egli nello stesso tempo vince la sua preda. Il riflesso di questa gigantesca passione trasforma l'oggetto della sua cupidigia:

si vergogna di questa bellezza elevata mediante il suo riflesso.

Come il fuoco dell'entusiasta illumina con splendore seducente anche i lontani, se solo siano in qualche relazione con lui, così egli trasfigura in ben più profondo senso ogni ragazza, poichè il suo rapporto con essa è essenziale. Per ciò scompaiono per lui tutte le differenze in confronto di una sola cosa che è la principale: ch'egli ha innanzi a sè una donna. Le attempate egli ringiovanisce alla dolce femminilità di una vergine di età media, quelle che quasi sono ancora bambine, egli rende mature in un momento, tutto ciò ch'è donna, vale per lui come preda. Però non si intenda ciò come se la sua sensualità fosse solamente cecità: egli sa benissimo per istinto fare delle differenze e sopratutto egli idealizza. La sua vita è come il vino schiumante, con il quale egli si eccita; esso si muove pieno di slanci, come i suoni che accompagnano il suo allegro desinare; sempre egli è trionfatore. Non ha bisogno di preparazione, di tempo: è sempre pronto. Ambidue, forza sessuale e brama sono sempre presenti, e solo così egli si sente nel suo elemento. Egli siede a tavola, allegro come un dio olimpico egli brandisce il calice, scatta su con la salvietta in mano, pronto all'assalto. Ma questa forza, questa potenza non la può esprimere la parola, solo la musica può darcene un'impressione, un sentimento; per la riflessione e il pensiero essa è ineffabile. Che sia forza propriamente, nessuno sa dire. Anche s'io volessi interrogare Zerlina prima che vada al ballo: che potenza è quella con cui egli t'incatena? risponderebbe: Non si sa,

ed io direi: Ben detto, ragazza mia! Tu parli più saviamente di quei savj dell'India; giustamente, non si sa, e pur troppo anch'io non posso egualmente dirtelo.

Questa forza in Don Giovanni, questa onnipotenza, questa vita, può esprimerla solo la musica. Ed ora quando egli riunisce come a nozze tutta la gioventù femminile del villaggio, che meraviglia che si pigino intorno a lui le gaie ragazze? Egli è per tutte qualche cosa: adulazioni, sospiri, riguardi arditi, leggere strette di mano, segreto bisbiglio, la vicinanza pericolosa, la lontananza tentatrice. Per Don Giovanni è una voluttà rivolgere gli sguardi in una così ricca raccolta; ma se egli si interessa a tutta la gioventù del villaggio, tutto ciò non gli costa forse tutto il tempo di cui abbisogna Leporello per tenere il registro.

Mediante ciò che ho svolto finora, il pensiero è ricondotto nel vero oggetto dell'indagine, cioè, che Don Giovanni rappresenta l'idea, la potenza demoniaca della sensualità quasi incarnata in lui, sono assolutamente musicali. Egli ci sfugge come un romore, quando, cerca profferir parola, dopo improvviso emergere, improvvisamente scompare, come la musica che appena cessa di risuonare non è più ed è di nuovo là solo quando si fa nuovamente percepire.

E qui non deve intervenire, disturbando, alcuna considerazione secondaria. Così potrebbe ad alcuno venire in mente di chiedere quale fosse l'età di Don Giovanni, se fosse stato bello, etc. Lo scabroso in simili ricerche sta in ciò che si perde facilmente d'occhio il totale, soffermandosi al singolo, come se

fosse stata la sua bellezza, o qualunque altra cosa si chiami, quella per cui egli ha sedotto. Allora si vede, ma non si ode più, e così si perde.

E se, per parte mia, volessi aiutare il lettore a vedere Don Giovanni, e dicessi: Vedete, eccolo là, vedete: il suo occhio fiammeggia e nel sicuro sentimento della vittoria il suo labbro si atteggia a sorriso; considerate il suo regale sguardo, che vuole quello che è di Cesare; ecco, con quale agilità egli entra nella danza, come stringe fieramente la mano, chiunque sia la beata a cui è pôrta; o dicessi: Ecco, eccolo all'ombra del bosco, s'appoggia ad un albero, accompagnando sulla chitarra il suo canto incantevole, affascinante, e — ecco, già una giovane ragazza scompare tra gli alberi, angosciata come una selvaggina spaventata; ma egli non si affretta affatto: sa bene che essa lo cerca; o dicessi: Eccolo che riposa sulla spiaggia del lago nella chiara notte, così bello che la luna si arresta nel suo cammino e pensa ai suoi amori giovanili; così bello che le ragazze della città, passando, darebbero molto per poterlo baciare di nascosto; s'io facessi ciò, o simili, il lettore attento esclamerebbe: Ecco, qui si è guastato tutto, poichè egli ha dimenticato anche che Don Giovanni non dev'essere visto, ma udito solamente.

Perciò non lo fo, ma dico: Udite Don Giovanni! Se così non puossi avere di lui alcuna rappresentazione, alcuna imagine, non potrai averla giammai.

Ascolta il principio, l'« aprirsi » della sua vita. Come il lampo stenta per uscire dal buio delle nubi del temporale, così appunto egli erompe dalla profonda serietà della vita, più rapido della folgore, più

irrequieto di essa, e però altrettanto agguerrito, odi come si precipita nella prodiga ricchezza della vita umana, come egli prende di assalto le solide dighe dei suoi ordinamenti e le trafora; — ascolta questi leggieri, librantisi suoni di violino, odi il saluto di gioia, il giubilo del piacere dei sensi, la festante voluttà del godimento, così la sua selvaggia, come egli stesso si affretta a passar via, sempre più in fretta, sempre più irresistibilmente, odi questo sfrenato tumultuare della cupidigia e della passione, la voce bisbigliante del seduttore, la folle ebrezza della seduzione, odi il silenzio del momento. Sì, udite, udite il Don Giovanni di Mozart!

II.

Il Don Giovanni giudicato in relazione alla concezione musicale.

È noto che l'idea di Faust è diventata oggetto di molte concezioni, il che non è stato affatto del Don Giovanni. Ciò potrebbe parere sorprendente, tanto più l'ultima idea forma nello sviluppo della vita individuale una porzione assai più universale della prima. Tuttavia appunto da ciò si spiega come l'aspirazione faustiana presuppone una maternità intellettuale, la quale certamente rende molto più naturale una più o meno propria concezione. Si aggiunge che già prima si è sentita la difficoltà di trovare per la leggenda di Don Giovanni il medium adatto, finchè Mozart scoprì insieme il medium e l'idea. Da allora l'idea ha trovato il suo vero ap-

prezzamento, e ancora in straordinaria attenzione, quì e là, nel nord e nel sud, ha riempito un certo periodo della vita individuale; ma in modo così soddisfacente che l'impulso naturale ad esprimere poeticamente ciò che si è provato nella fantasia, non divenne tuttavia una necessità poetica. E ciò può anche valere come prova indiretta per il valore assolutamente classico di quest'opera di Mozart.

L'ideale che trovasi su questo indirizzo, aveva già trovato un'espressione artistica che era completa a tal grado che poteva tentare, e ciò più di un'anima può aver provato in sè, ma non precisamente tentava un'attività poetica. La più profonda natura, toccata dall'idea, trovò in ognuno, anche la più tenera commozione espressa da Mozart, riconobbe nella grandiosa passione di questa musica una piena espressione per ciò che muoveva il proprio animo, essa provò come ogni suo sentimento tendesse a questa musica e desiderasse risolversi in essa, come il fiume si affretta a perdersi nell'infinità del mare.

Tali nature trovarono nel Don Giovanni di Mozart testo e commento, e mentre si lasciavano cullare da quelle onde di suono, provavano la gioia di perdersi ed acquistavano insieme la ricchezza interiore, che trae seco ogni vera ammirazione. In nessun riguardo la musica di Mozart era per loro troppo delimitata, invece i loro sentimenti si allargavano, raggiungeano esaltata altezza, mentre li ritrovavano in Mozart. Nature più comuni, non presentendo nulla di esaltato, le quali solo perchè pizzicavano la guancia ad una contadinella o ad una Kellerina, si sentivano come Don Giovanni, esse naturalmente non capivano nè

l'idea, nè Mozart, o se si accingevano a poetare un Don Giovanni, era questa una ridicola caricatura, in cui tutt'al più alcune signorine sentimentali vedevano un vero Don Giovanni, il compendio di ogni amabilità. In questo basso senso il Faust non ha ancora trovato mai un'espressione, e, come sopra si disse, non la può trovar mai, e appunto perchè l'idea è assai più concreta.

Una concezione di Faust può meritare il nome di perfetta, e tuttavia una posteriore generazione produrrà un nuovo Faust, mentre Don Giovanni, per il carattere astratto dell'idea, vive attraverso tutti i tempi, e dare un Don Giovanni, dopo Mozart, significa sempre poetare un'Iliade dopo Omero, anzi in senso anche più profondo.

Ciò non ostante una singola dotata natura può aver tentato di concepire Don Giovanni da un altro lato. Che sia così, sa ognuno, ma forse non tutti hanno notato che il tipo per tutte le altre concezioni è essenzialmente il Don Giovanni di Molière, ma questo tipo è di nuovo molto più vecchio del mozartiano ed insieme di tinta comica, esso sta a quello all'incirca come una favola di Musäno ad una riduzione di Tieck. Così posso contentarmi di parlar solo del Don Giovanni di Molière, e, cercando di giudicarlo esteticamente, e indicare insieme indirettamente alle altre concezioni il loro posto. Però, voglio fare una eccezione per il Don Giovanni del poeta danese F. L. Heiberg. Nel titolo dichiara egli stesso che il poema è concepito « in parte secondo Molière ». Ciò è per fermo vero; ma il dramma di Heiberg ha però un gran vantaggio su quello di Molière. Questo van-

taggio consiste in vero nel sicuro sguardo estetico con cui Heiberg comprende sempre il suo compito, nel gusto con cui sa distinguere; ma però non è impossibile che nel nostro caso Heiberg abbia subìto l' influenza di Mozart, poichè in vero comprese come debba concepirsi il Don Giovanni, se non si faccia valere la musica come la sua vera ed unica espressione, o si ponga sotto tutt' altre categorie estetiche. Anche il suo connazionale I. C. Manch ha poetato con Don Giovanni, in modo che potrebbe esser posto nella rubrica dell' interessante. Passando dunque a parlare delle altre concezioni del nostro argomento, serve a pena ricordare che nella presente piccola ricerca non in grazia di sè stessa, ma solo dello scopo, accade di lumeggiare più completamente che non sia stato possibile, in quanto prende il significato della concezione musicale.

Ciò su cui volge l' intiera concezione del Don Giovanni è il punto già indicato: appena esso ha una replica, tutto è mutato. La riflessione, in vero, da cui è motivata la replica, lo riflette dal buio in cui può essere percepito solo musicalmente. Quindi potrebbe sembrare come se il Don Giovanni potesse nel miglior modo concepirsi come ballo.

È noto come di fatto sia stato trattato anche così. Ma bisogna riconoscere che in questo si è avuto memoria delle proprie forze e limitata questa concezione all' ultima scena, in cui la passione di Don Giovanni, meglio che altrove, deve diventar visibile nel pantomimico giuoco dei muscoli. Il menzionato ballo rappresenta, però, principalmente solo il sedttoure colpito dal braccio della giustizia, quindi i

tormenti della disperazione, la cui espressione, in quanto dev'esser solo pantomima, egli ha comune con parecchi altri disperati. L'essenziale nel Don Giovanni non può esser rappresentato con un balletto.

E però, ognuno sente subito quanto sarebbe ridicolo se Don Giovanni dinanzi ai nostri occhi affascinasse una giovane ragazza con le sue capriole e con le sue ingegnose gesticolazioni. Don Giovanni è una natura che erompe dal di dentro, la quale per ciò non può manifestarsi solo in forme esteriori e slanci del corpo, o in armonia plastica. Ma è pensabile una concezione del Don Giovanni, la quale — anche se non si volesse mettergli in bocca una replica — tuttavia si servisse della parola come medium. Tale concezione esiste di fatto, cioè nel poema di Byron.

Che Byron in più d'un aspetto fosse corredato per una descrizione di Don Giovanni è certo; e se questa impresa non riuscì, la colpa non fu certamente di Byron; ma più profonda.

Byron ha osato far sorgere Don Giovanni dinanzi ai nostri occhi, di raccontarci la vita della sua fanciullezza e della sua giovinezza, di costruirlo con condizioni di vita fiscali. Così Don Giovanni diventa una persona riflessa, che perde l'idealità che ha nella rappresentazione tradizionale. Qui voglio subito dichiarare quale mutamento avvenga nell'idea. Se Don Giovanni è concepito musicalmente, io sento risuonare da esso tutta l'infinità della passione, ma insieme la sua potenza alla quale nulla può resistere; odo la selvaggia cupidigia della Scroma, ma insieme la sua assoluta co-

scienza di vincere. Se il pensiero si ferma un momento in un ostacolo, questo ha più il significato di una passione accresciuta, mediante la quale il godimento viene ancora aumentato, e dà luogo ad una vera opposizione, che potrebbe render dubbia la vittoria. Tale vita agitata elementarmente, demoniacamente, potentemente e irresistibilmente, io l' ho in Don Giovanni. Questa è la sua idealità, e di questo posso rallegrarmi tranquillamente, poichè la musica non solo rappresenta una persona, un individuo, ma una potenza.

Se egli è concepito come individuo *eo ipso* è in conflitto con un mondo che lo circonda, sente l'oppressione e la *gène* di esso, come individuo superiore forse lo vince; ma si sente subito che qui difficoltà ed ostacoli fanno un' altra parte.

Così Don Giovanni sarebbe trasportato nella serie delle apparizioni interessanti. Se mercè belle parole, lo si volle rappresentare qui come assolutamente vittorioso, si sente subito che ciò non soddisfa, in quanto ad un individuo suo pari non è essenziale di essere per sè stesso il vittorioso, e si domanda la crisi del conflitto.

La resistenza contro cui l' individuo dovrebbe lottare, non può essere esterna, essa è meno fondata nel prossimo oggetto che nel mondo circostante, o trovarsi nell' oggetto stesso.

È la prima che ha dominato per lo più tutte le concezioni di Don Giovanni finora, perchè cioè, si resta fermi nell' idea, che come erotico egli dovesse essere in sè vittorioso, se invece si rileva l' altro lato, allora solo si apre la vista su una concezione priva

di significato del nostro eroe, la quale formerà un riscontro al Don Giovanni musicale, mentre ogni concezione che trovasi tra queste due, ritiene sempre la sua imperfezione. Nel Don Giovanni musicale si avrebbe il seduttore estensivo, nell' altro l' intensivo.

Nell' ultima figura, egli non appare allora come un tale che con un colpo, come di assalto, si pone in possesso del suo oggetto: è un seduttore assai riflessivo.

Ciò che qui attira la nostra attenzione è la scaltrezza, la perfidia con la quale sa insinuarsi nel cuore di una ragazza, la padronanza che sa procurarsi su di essa, la seduzione lusingante, regolata, successiva. È indifferente qui il numero delle sedotte; ci attira la sua arte, la profondità, la scaltrezza calcolatrice, con cui egli opera. Infine il godimento diventa così riflesso che si differenzia essenzialmente dal godimento del Don Giovanni musicale.

Il Don Giovanni musicale gode la soddisfazione del suo desiderio; il Don Giovanni riflesso si rallegra della riuscita del suo inganno. Il godimento immediato non v' è, e ciò ch' egli gode è più la riflessione del godimento. Se in Molière la cupidigia di Don Giovanni si desta dall' essere egli geloso della felicità amorosa di un altro, ciò è qualche cosa che non potrebbe trovar posto in un' opera. Parimenti al Don Giovanni di Byron è mancata appunto una base epica, e così quella idealità che trovasi nella potenza intensiva della passione va perduta, e tutt' al più rimane un interesse psicologico nei singoli tratti di un' opera artistica completa. Come invece ci si presenta davanti agli occhi il Don Giovanni musicale!

Dove egli si presenta come seduttore, è come un girar di mano, cosa di un momento, più presto fatta che raccontata. Ricordo un quadro che ho visto in qualche luogo: un grazioso giovanotto giuoca con un gruppo di ragazze, tutte nell'età pericolosa, nè mature, nè fanciulle. Tra l'altro si divertivano a saltare un fosso, egli le aiuta abbracciandole, sollevandole e portandole dall'altro lato. Un grazioso quadro! Io mi rallegrai altrettanto del giovane ragazzo, che delle pollastrine. Allora mi venne in mente Don Giovanni. Esse stesse gli corrono tra le braccia, le leggiadre fanciulle, egualmente rapido egli le afferra e altrettanto abilmente le brandisce portandole dall'altra parte della fossa della vita.

Il Don Giovanni musicale, come assolutamente vittorioso, è insieme in così assoluto possesso di ogni mezzo che può condurre a questa vittoria, quasi non ne avesse affatto bisogno.

Solo quando diventa un individuo riflessivo, si fa manifesto che esiste in ciò qualche cosa che si chiama mezzo. Se dunque il poeta batte questa strada, ma lascia insieme gli ostacoli diventar tanto grandi che la vittoria diventa dubbia, allora Don Giovanni appare solo come un lottatore avventuriero, interessante, da cui possono germogliare diverse concezioni.

Ma posto che il poeta gli ricusasse il mezzo vittorioso, il seduttore diventerebbe una figura comica. Io non conosco una completa concezione di lui come interessante eroe di romanzo, invece la maggior parte delle rappresentazioni di Don Giovanni si avvicinano al comico. Questo si spiega così, che si ba-

sano su Molière, nella cui concezione dormicchia da per tutto il comico, ed è grande merito del nostro Heiberg di aver avuto chiara coscienza di questo, e perciò la mia opera non è soltanto un'opera di marionette, ma lascia erompere anche in molteplice modo la *vis* comica dell' argomento. Se ad una passione viene a mancare il mezzo necessario per il soddisfacimento, allora può essere prodotta una *tournure* tragica.

Però, ciò non è possibile là dove l'idea si mostra pienamente ingiustificata e appunto per ciò più vicino è il comico. Se, per esempio, io descrivessi in un individuo la voglia del giuoco e gli dessi dieci marchi da perdere, l'effetto finale dovrebbe esser comico. La cosa, in vero, non sta veramente così con il Don Giovanni di Molière, ma similmente. Se io lascio Don Giovanni in imbarazzo di denaro, incalzato dai suoi creditori, allora subito ci scapita l'idealità che egli ha nell' opera e l'effetto diventa comico. La famosa scena comica di Molière, che come scena comica ha gran valore ed insieme sta benissimo nella sua commedia, non avrebbe potuto esser mai accolta nell' opera, le cui armonie ne sarebbero radicalmente perturbate, anzi profanate.

E non solo l' accennata scena tende nella riduzione molièriana al comico, ma tutta la sua posizione porta questo marchio. Ne fanno testimonianza più che a sufficienza le prime ed ultime manifestazioni di Sganarel, principio e fine di tutta l'opera. Quando egli comincia con una lode ad una presa di tabacco, finisce, — dapoichè l' ospite di pietra ha tolto il suo padrone! — con il lamento che egli è il solo a cui

non è fatta ragione; poichè nella fretta della partenza nessuno gli ha pagato la sua ben meritata mercede. Anche Heiberg, la cui riduzione del resto ha su quella di Molière il gran vantaggio di esser più corretta, più consona con sè stessa, pone spesso in bocca a Sganarel tali savie dottrine che fanno riconoscere in lui un mezzo studiato fannullone, che dopo varie esperienze nella vita è diventato cameriere di Don Giovanni. L'eroe del lavoro nondimeno è meno che un eroe, è un soggetto perduto, i cui attestati probabilmente non sono stati trovati in regola, e che così si è dato ad un'altra carriera. Quello che egli racconta del suo nobile padre e delle sue ardenti prediche di virtù, sta sulla sua bocca come una bugia da lui inventata. E se il Don Giovanni di Molière è veramente un cavaliere, il poeta stesso sa benissimo farlo dimenticare e mostrarlo come un comune rissaiolo e birba. Non mancano neppure celie triviali.

Non ci s'impone ora qui l'osservazione degna di nota che Don Giovanni solo musicalmente è stato concepito nella idealità che gli era congiunta nella tradizionale rappresentazione del Medio Evo, in cui pure fu già posto in unione con il mondo degli spiriti? Ma debbo subito far notare che Molière nella sua concezione non si è portato correttamente, mantenendo, cioè, in Don Giovanni, qualche cosa dell'ideale, quale è offerto dalla rappresentazione popolare. Con l'accennare a ciò apparirà di nuovo com'esso si possa esprimere essenzialmente solo con la musica, e così ritorno alla mia vera tesi.

Quando Sganarel (Molière, atto I) pronunzia una lunghissima replica per dare un'imagine della illimi-

tata passione del suo signore e della quantità delle sue avventure del tutto corrispondentemente alla seconda aria dei servitori nell' opera, questa replica produce solo un effetto comico. In vero, Molière tenta in oscuro miscuglio di serio e di scherzo di darci un' idea della potenza di Don Giovanni; ma l' effetto non è ottenuto.

Solo la musica può unirli entrambi, e come? con il farci sentire, mentre si descrive la vita di Don Giovanni, nello stesso tempo, svolgendo la lista, la potenza della seduzione con suoni ed accordi quali solo poterono uscire dal petto di Mozart.

In Molière, nell' ultimo atto, appare l' ospite di pietra per prendere Don Giovanni. Veramente, il poeta ha fatto precedere un ammonimento; tuttavia quest' « uomo di pietra » rimane una pietra drammatica d' inciampo.

Se Don Giovanni è concepito idealmente, come forza, come passione, il cielo stesso deve mettersi in moto. Ma se non è così, allora è sempre grave usare tali mezzi.

Il Commodoro allora non ha veramente bisogno d' incomodarsi, però è assai più ovvio che il creditore di Don Giovanni lo faccia gettare nella torre dei debiti.

Ciò sarebbe intieramente nello spirito della commedia moderna, la quale non ha bisogno di sì grandi potenze per precipitare il malfattore, perchè appunto le potenze moventi la vita non sono così grandiose. Basterebbe che Don Giovanni conoscesse le triviali barriere della realtà.

Nell' opera l' apparizione di Commodoro è assolutamente giusta; ma allora la sua apparizione ha pure una verità ideale. La musica già fin dal principio fa di Commodoro qualche cos' altro e più che un singolo individuo: la sua voce si estende e profonda sino alla voce dello spirito. Come dunque Don Giovanni nell' opera è concepito con serietà estetica, così pure Commodoro. In Molière egli viene con gravità etica, che lo rende quasi ridicolo, nell' opera viene con un passo spiritualmente leggiero, librato, con soprannaturale realtà. Nessuna delle potenze che si presentano nell' opera, nessuna potenza del mondo ha potuto vincere Don Giovanni, solo uno spirito, solo un' apparizione dell' altro mondo lo può. Se s' intende bene ciò, una nuova luce è gettata su Don Giovanni. Uno spirito che apparisce, un fantasma, è una riproduzione. Questo è il mistero che trovasi nel « ritorno ». Don Giovanni può tutto, può resistere a tutto, solo non alla riproduzione della vita, appunto perchè esso rappresenta una vita immediatamente sensuale, la cui negazione è lo spirito.

Essendo, in fondo, Don Giovanni una potenza, essa si manifesta anche nella sua relazione con Leporello.

Questi si sente tratto a lui, da lui dominato, tramonta quasi in lui e diventa solo un organo della volontà del suo signore.

È appunto questa oscura, enigmatica simpatia che fa di Leporello una persona musicale. Allora si trova del tutto naturale che egli non si possa sciogliere da Don Giovanni. In Molière nè lettore, nè spettatore vedono un motivo ragionevole per cui Sganarel sia inca-

tenato a lui indissolubilmente. Ivi Sganarel è ora peggiore, ora migliore di Don Giovanni, ma rimane incomprensibile perchè non lo abbandoni, non ricevendo neppure la sua mercede. Anche da questo esempio si vede di nuovo come deve entrare la musica affinchè si possa concepire Don Giovanni nella sua vera idealità. L' errore di Molière non sta nell' averlo concepito comicamente, ma nel non aver agito correttamente e conseguentemente. E quanto meschini, solo come ordinari intrighi di teatro appaiono qui le arti seduttrici di Don Giovanni verso Elvira, Maturina, Carlotta, sotto sempre ripetuta promessa di matrimonio! Si vede sempre di nuovo come seduttore di alto stile; egli può esser rappresentato solo nella musica.

Si sente spesso l' osservazione che il Don Giovanni di Molière è più morale del mozartiano. Intesa rettamente questa non è se non una lode dell' opera. In questa non solo si dice molto che Don Giovanni è un cattivo seduttore, ma, come non si può negare, la musica può spesso sul singolo esercitare un' azione abbastanza seducente. Ma così dev' essere, e anche qui dimostrasi la sua potenza. Perciò affermare che l' opera è immorale è una pazzia che può solo venire da uomini incapaci di concepire un tutto, che si lasciano trasportare da particolari.

La vera, più profonda tendenza dell' opera è in alto grado morale, e l' impressione assolutamente benefica, perchè qui tutto è grande, tutto genuino, non imbellettato pathos, la passione della voglia non meno della serietà commovente ed emozionante della passione del godimento dei sensi come dell' erompente ira.

III.

L' intima struttura musicale dell' opera.

Benchè il titolo sembri parlare abbastanza chiaro, per sicurezza voglio far notare che io naturalmente a nulla miro, meno che ad apprezzamento estetico dell' opera Don Giovanni, o a dare una dimostrazione della struttura musicale del testo. Massime in un lavoro classico, questo deve distinguersi molto. Ciò che, in vero, spesso ho esposto in quanto precede, voglio ancora rilevarlo qui, che, cioè, Don Giovanni può esprimersi solo musicalmente. Dopo averlo provato essenzialmente con la musica, debbo vegliare attentamente affinchè non appaia come se la musica intervenga esternamente.

Se si tratta la cosa così, allora si può ben ammirare molto la musica in quest' opera, ma non s' intende il suo assoluto significato. Da una tale non vera astrazione non si è liberato Kotho, perchè la sua dissertazione, per quanto peregrina, non può soddisfarci. Il suo stile, la sua esposizione, la sua riproduzione è viva e mossa. Ma le sue categorie sono indeterminate e vacillanti; la sua concezione di Don Giovanni non è compenetrata da un pensiero, ma sciolta in molti. Anche per lui Don Giovanni è un seduttore; ma non è detto determinatamente in qual senso lo sia.

Di questo seduttore vien detto molto, ma perchè le rappresentazioni generali predominano troppo, un tale seduttore diventa facilmente così riflesso che

cessa di essere assolutamente musicale. Scena per scena, Kotho percorre il dramma; la relazione ch'egli ne dà è frescamente inacidita e condita dalla sua individualità, qua e là forse troppo.

Quindi seguono spesso sfoghi simpatici; Mozart ha espresso, invece, tutto con bellezza, ricchezza e varietà. Ma con tutta la gioia lirica per ciò, e nonostante l'eccellente espressione prestatele, non viene riconosciuto il Don Giovanni di Mozart nel suo assoluto significato. Ma io tendo a questo riconoscimento, perchè per me è identico con la giusta cognizione di ciò che è oggetto della nostra indagine. Perciò voglio non tanto tutta l'opera, quanto l'opera in tutta la sua totalità fare oggetto della mia considerazione e lumeggiare le singole parti solo nella loro connessione con il tutto.

In un dramma l'interesse principale si concentra naturalmente intorno a ciò che si chiama il suo eroe; le altre persone rispetto a lui hanno diritto solo ad un significato subordinato o relativo. Ma tanto più l'intima riflessione del dramma si impregna della sua potenza separatrice, tanto più le persone secondarie, se posso dire così, ricevono un relativo posto assoluto.

Questo non è affatto un errore, bensì un vantaggio, come anche una considerazione del mondo che tiene presenti solo gli individui eminenti, e la loro importanza per lo sviluppo del mondo, ma non considera i subalterni, in un certo senso sta in vero più in alto, ma in fondo rimane dietro a ciò che considera anche il più piccolo nella sua altrettanto grande importanza. Al drammatico ciò riuscirà solo nel grado

in cui la intiera disposizione d'animo su cui poggia il suo componimento poetico e da cui proviene, è trasformata in disposizione, e oscure situazioni drammatiche. Quanto più ciò riesce, tanto più l'impressione totale lasciata dall'opera sarà soltanto una disposizione d'animo che un pensiero, una idea. Ma quest'errore in un dramma non è per me affatto tale in un'opera. Ciò che tiene in piedi l'unità dell'opera è il tono fondamentale che porta l'insieme.

Ciò che ho detto qui dello effetto totale drammatico, vale anche per le singole parti del dramma. Per indicare con una sola parola l'effetto del dramma, per quanto sia differente dalla efficacia di ogni altra forma di poesia, potrei dire: Il dramma fa effetto mediante il simultaneo. Nel dramma io vedo i momenti svolgentisi uno dall'altro riunirsi ed agire nella situazione, nell'unità dell'azione. E quanto più i diversi momenti sono isolati, tanto più profondamente è pensata la situazione drammatica, e tanto meno l'unità drammatica sarà un sentimento, tanto più sarà un pensiero. Ma come la totalità dell'opera non può esser dalla riflessione elaborata come nel vero dramma accade, così è parimenti della situazione musicale, la quale è per fermo drammatica; ma pure trova la sua unità nel sentimento.

Alla situazione musicale come ad ogni situazione drammatica è proprio il simultaneo; ma l'efficacia delle forze è un unisono, un accordo, un'armonia, e l'impressione della situazione musicale è l'unità, la quale proviene dall'udire insieme ciò che insieme suona.

Quanto più il dramma è riflesso, tanto più pie-

namente il sentimento è trasfigurato in azione. Quanto minore è l'azione, tanto più predomina l'elemento lirico. Nell'opera ciò è intieramente in regola. L'opera non ha a suo vero compito un così ricco svolgimento di caratteri, per ciò essa non è riflessa abbastanza. Nell'opera invece trova la sua espressione una passione irriflessa, sostanziale.

La situazione musicale trovasi nell'unità del sentimento, nella pluralità discreta delle voci. Ecco appunto il caratteristico della musica, che essa non ostante l'unità del sentimento mantiene la pluralità delle voci. Quando nella vita ordinaria si parla di pluralità di voci, si vuole con ciò designare una certa unità come risultato finale: non è così nella musica.

L'interesse drammatico richiede rapido progresso, misura mossa.

Quanto più il dramma è compenetrato dalla riflessione, tanto più irresistibilmente procede.

Se invece predomina unilateralmente il momento lirico o l'epico, allora si addormenta quasi la situazione, e si rende pigro e pesante il procedimento e il progresso drammatico. Tale fretta non è nella essenza e carattere dell'opera; ad essa è proprio un certo trattenersi ed indugiare, un certo comodo allargarsi nello spazio e nel tempo. L'azione non ha la rapidità di una caduta, nè la sua direzione, ma si muove più orizzontalmente. Il sentimento non vien reso sublime in azione e carattere. Ne segue che l'azione dell'opera può esser solo un'azione immediata, cioè non un'azione preparata e combinata di lunga mano, ma un'azione che segue solo l'impulso del momento.

Se applichiamo ciò all' opera Don Giovanni, avremo occasione di riconoscerla nel suo vero classico valore. In Don Giovanni, come eroe dell' opera, si concentra l' interesse principale; ma non questo solo, piuttosto egli desta interesse per tutte le altre persone.

Ciò non devesi, però, intendere nel senso esteriore, ma è appunto il segreto di quest' opera che l' eroe sia insieme la forza delle altre persone, la vita di Don Giovanni il principio vitale della loro.

La sua passione pone in moto la passione degli altri, da per tutto essa risuona. Essa determina la profonda serietà del Commodoro, come l' ira di Elvira, l' amaro odio di Anna, il significato di Ottavio, l' angoscia di Zerlina, la stizza di Masetto, finalmente lo smarrimento di Leporello. Don Giovanni può, dunque, a ragione dare il nome all' opera, come eroe egli dà a questa il suo nome, egli è, per così dire, il denominatore generale. Ogni altra esistenza rispetto alla sua è solo un derivato.

Se ora da un' opera si richiede che la sua unità si riveli in tono fondamentale, si vedrà facilmente che a stento può imaginarsi per un' opera un compito più perfetto del Don Giovanni. Si confronti, fra le altre, un' opera come « La dama bianca », la sua unità è solo una più intima determinazione del lirico. In Don Giovanni il tono fondamentale non è altro che la forza vitale dell' opera stessa, cioè Don Giovanni, ma ciò è appunto perchè egli non rivela un carattere, bensì sopratutto vita assolutamente musicale. Neppure le altre persone dell' opera sono caratteri, ma essenzialmente passioni, accese da Don

Giovanni, e per tanto, di nuovo, musicali. Poichè come Don Giovanni stringe tutti, così tutti stringono e si avviticchiano intorno a Don Giovanni. Quest' assoluta centralità, rappresentata nell' opera dalla vita musicale di Don Giovanni, fa sì che essa eserciti una potenza di illusione quale nessun' altra, che la vita la quale pulsa in essa trascini ognuno dietro a sè e lo trasporti in mezzo alla vita del dramma.

Per la onnipresenza del musicale e del melodico in quest' opera, si gusta pure una singola piccola parte di essa, e si è pure rapiti momentaneamente. Si entri in mezzo alla rappresentazione, e subito uno si trova nel centro, appunto perchè la vita di Don Giovanni è da pertutto. È una vecchia esperienza non esser gradevole sforzare insieme due sensi, perciò quando si vuole udir musica, si sente l' inclinazione di chiuder gli occhi. Più o meno ciò vale per ogni musica. Assistendo, però al Don Giovanni, appena l' occhio viene occupato l' impressione è disturbata, poichè l' unità drammatica che gli si offre è assolutamente manchevole e subordinata, se si confronta con l' unità musicale, che si ode nello stesso tempo. Di ciò mi ha convinto l' esperienza mia. Sedevo vicino alla scena, mi allontanai sempre più, trovai un angolo del teatro per potermi nascondere intieramente nella musica e profondarmi in essa. Quanto meglio la intendevo, o credevo d' intenderla, o tanto più mi isolavo, non perchè il mio cuore fosse caldo, ma piuttosto perchè bruciavo di caldo amore; poichè l' amore vuol essere inteso da lontano. Ciò ha dato alla mia vita qualche cosa di singolarmente caratteristico.

Ho avuto tempi in cui avrei pagato tutto per un biglietto di teatro: adesso non ho più bisogno di dare per questo un marco. Sto fuori nel corridoio, mi appoggio alla parete che mi separa dalla platea, perchè qui la musica ha il suo più forte effetto: è un mondo a sè, separato da me. Non posso veder nulla, ma sono abbastanza vicino per sentire, eppure così infinitamente lontano.

Poichè le persone che si presentano nell' opera, non hanno bisogno di esser così pensate, che trasparisconо quali caratteri, ne segue anche, ciò che già prima fu rilevato, che la situazione non può svolgersi perfettamente, ma fino ad un certo grado è portata dal sentimento. Lo stesso deve dirsi dell' azione nell' opera. Ciò che così chiamasi in senso stretto, l' azione eseguita con la coscienza di uno scopo, non può trovare nella musica la sua espressione, ma ciò può chiamarsi azione immediata. Così accade in Don Giovanni per ambo le cose. Che l' azione sia qui assolutamente immediata, si deduce da ciò che è stato detto di lui come seduttore. Per ciò è del tutto in regola che in quest' opera l' ironia è così dominante, poichè l' ironia rimane il correttore della vita immediata, spensierata. Così l' apparizione di Commodoro è un' enorme ironia, poichè Don Giovanni può vincere ogni ostacolo, ma è noto come uno spirito non si lasci battere. Come prova che la situazione è dominata assolutamente dal sentimento, posso ricordare il posto che Don Giovanni occupa riguardo alla esistenza delle altre persone rispetto a lui.

In una sola situazione voglio dimostrare quello che intendo: scelgo la prima aria di Elvira. L'orchestra intuona il preludio, Elvira si presenta. La passione che tumultuava nel suo petto deve farci aria, e il suo canto ci aiuta. Ma ciò sarebbe troppo lirico per formare una vera situazione; allora la sua aria avrebbe lo stesso carattere di un monologo nel dramma. La differenza consisterebbe solo in ciò che il monologo darebbe l'universale in forma individuale, l'aria invece l'individuale in concezione universale. Ciò sarebbe, come ho detto, troppo poco per una situazione; perciò non si ferma qui. In fondo, si vedono Don Giovanni e Leporello, pieni di ansiosa aspettativa di veder venire dinanzi ai loro occhi la dama che essi avevano notato già dalla finestra. Se quello che ci sta dinanzi fosse un vero dramma, la situazione non consisterebbe nel fatto che Elvira sta sulla scena e Don Giovanni in fondo, ma piuttosto nello inaspettato incontro.

E l'interesse si baserebbe sul modo con cui Don Giovanni saprebbe cavarsela. Anche nell'opera, l'incontro ha il suo significato, ma assai subordinato. L'incontro vuole esser visto, ma la situazione udita. L'unità consiste in ciò: nell'armonia con cui s'incontrano le voci di Elvira e di Don Giovanni.

È dunque anche molto giusto che Don Giovanni stia più lontano possibile, poichè per quanto è possibile, egli non dev'esser visto affatto, così dal pubblico come da Elvira. L'aria di Elvira incomincia. Io non posso caratterizzare la sua passione altrimenti che come odio d'amore, una passione mista, ma pure metallica, sonora.

Il suo animo è irrequieto. Dopo avere sfogato, si abbandona un momento, come vien meno ogni espressione passionale, segue una pausa nella musica. Ma la sua interna commozione fa presentire che la sua passione non è ancora esaurita: il diagramma della sua ira dev'essere scosso ancora più fortemente. Ma come, con quale eccitamento deve avverarsi questa nuova scossa? A ciò può servire solo una cosa: lo scherno di Don Giovanni. Perciò Mozart ha — vorrei essere un greco! chè allora direi: proprio divinamente — utilizzato la pausa per portare lo scherno del cavaliere. Ora la passione si accende più forte; ancor più potente erompe nel suo petto, ancor più potente erompe in suoni!

Essa si ripete ancora una volta, poi il suo interno trema, poi si sfogano l'ira, il dolore, simili ad una fiamma di lava in quella nota cadenza che forma la chiusa dell'aria. Qui si vede quello ch'io volevo dire con le parole, che Don Giovanni desta in Elvira la sua eco, che è diversa da una frase. Lo spettatore dell'opera non deve non vedere, nè udire Don Giovanni insieme con Elvira, egli deve udirlo nell'unità dell'azione in Elvira e da Elvira. È vero che Don Giovanni canta, ma in tale guisa che all'orecchio delicato il suo canto suona come se fosse di Elvira stessa. Come l'amore crea il proprio oggetto, così anche l'amore il corruccio. Essa è sotto l'ossessione di Don Giovanni. Quella pausa e la voce di Don Giovanni rendono drammatica la situazione; ma solo mediante la passione di Elvira, nella quale echeggia quella di Don Giovanni, la situazione diventa musicale. Giudicato come individuo è

incomparabile. Se invece Don Giovanni è giudicato come carattere, e parimenti Elvira, la situazione deve considerarsi errata; allora non è giusto di lasciare che Elvira espettori nel davanti e Don Giovanni schermisca in fondo, poichè allora si chiede di udirli insieme, senza aver mezzo di far ciò, essendo entrambi caratteri, che non è possibile possano formare un tale armonico accordo. Se essi sono caratteri, il loro incontro forma la situazione.

Com' è stato notato sopra, nell' opera non si richiede come nel dramma quella fretta drammatica, quell' avanti sempre accelerantesi, e la situazione può volentieri allargarsi un poco. Ma non deve degenerare. Come esempio del giusto mezzo può rilevarsi la situazione testè menzionata, non come cosa unica o più perfetta nel Don Giovanni, ma perchè è presente allo spettatore. E però, io vengo qui ad un punto scabroso, perchè concedo che due arie debbono andar via, per quanto siano perfette in sè, tuttavia disturbano e ritardano. Lo terrei volentieri per me come un segreto, ma a che pro? La verità deve venire alla luce. Se si tolgono quelle due arie, tutto il resto è bello ed armonico. Ma è quella di Ottavio, un' altra quella di Anna, entrambe più numeri di concerto che musica drammatica, come del resto Ottavio ed Anna sono persone troppo insignificanti per ritardare il procedere dello insieme. Togliendosi, l' opera acquista un movimento perfetto, musicale - drammatico, perfetto come nessun' altra lo ha.

Varrebbe la pena di scorrere tutte le situazioni successivamente, non per accompagnarle con escla-

mazioni, ma per mostrare in ognuna il suo significato, il suo valore come situazione drammatica. Ma ciò rimane fuori dei limiti della nostra piccola indagine presente. Qui si trattava anzitutto di rilevare la centralità di Don Giovanni nell' intiera opera. Il caso simile si ripete per le singole situazioni.

Lumeggerò un poco più da vicino l' accennata centralità di Don Giovanni, passando a considerare le altre persone del dramma in relazione a lui. Come in un sistema solare, i corpi oscuri, i quali ricevono la luce dal sole centrale, sono sempre illuminati solo a metà, dalla parte rivolta al sole, lo stesso precisamente è delle persone di questo dramma: solo il loro momento vitale, il lato vòlto verso Don Giovanni è illuminato, nel resto sono oscure ed opache. Non si prenda ciò nel senso ristretto, come se ognuna di queste persone rappresentasse questa o quella passione come, per esempio, Elvira ama forse l' odio, Zerlina la leggerezza.

La passione del singolo è concreta, ma concreta in sè stessa, il resto della persona è ingoiato da questa passione. Ora questo è assolutamente giusto, perchè appunto abbiamo da fare con un' opera. L' oscurità, quella parte simpatica e parte antipatica comunicazione con Don Giovanni, la rende musicale nello insieme, e fa sì che l' intiera opera risuoni insieme in Don Giovanni. La sola figura, che pare faccia eccezione, è naturalmente Commodoro. Ma perciò egli è accomodato così sapientemente che in certo modo sta fuori del dramma e lo limita. Quanto più Commodoro fosse rilevato, tanto più l' opera cesserebbe di essere assolutamente musicale. Com-

modoro è la vigorosa protasi e la brusca proposizione finale, tra cui trovasi la parentesi di Don Giovanni, ma il ricco contenuto di essa è la vera essenza dell' opera. Solo due volte si presenta Commodoro. La prima volta è notte. La cosa avviene in fondo alla scena, non si può vedere. Qui si rivela la serietà di Don Giovanni, tanto più commovente nel suo scherno paradossale, che Mozart ha espresso eccellentemente nella musica. Già qui la sua serietà è troppo profonda per convenire ad un uomo.

La seconda volta appare come spirito, e la voce tonante del cielo risuona nella sua voce seria, solenne. Come però egli è personalmente trasfigurato, così è trasformata la sua voce, egli non parla più, giudica.

La persona più importante dopo Don Giovanni è Leporello. Il suo rapporto con il padrone è reso veramente intelligibile dalla musica; senza questa resterebbe incomprensibile. Se Don Giovanni è una personalità riflessa, Leporello diventa un furfante quasi maggiore di lui, e non si capisce come Don Giovanni possa esercitare su di lui tanta influenza. L' unico motivo per rimanere, sarebbe quello di poterlo pagar meglio di ogni altro, un motivo di cui perfino Molière non volle far uso, egli che fa cadere Don Giovanni in imbarazzo pecuniario. Se invece vediamo sempre in lui quello che realmente è vita immediata, allora si comprende facilmente che possa esercitare su Leporello un influsso decisivo, che se lo assimili, che quasi ne faccia un organo suo. In certo senso Leporello è disposto più di Don Giovanni ad una coscienza personale; ma per andar così oltre, egli dovrebbe essere molto al chiaro sulla

sua relazione ad esso; ciò egli non può, egli non sa sciogliere l'incanto. Anche nella relazione di Leporello a Don Giovanni vi è qualche cosa di erotico, una potenza con la quale egli lo tiene prigioniero perfino contro la sua volontà. Ma con tutta questa ambiguità, egli resta musicale, e noi sentiamo sempre risuonare da lui Don Giovanni. Di ciò più tardi un esempio a prova che è più che una frase. Eccettuato Commodoro, tutte le persone stanno in un certo rapporto erotico con Don Giovanni. Su Commodoro egli non può esercitare alcuna potenza; egli è coscienza, gli altri stanno sotto il suo dominio. Elvira lo ama; con ciò essa è in suo potere. Zerlina lo teme; con ciò essa è in suo potere. Ottavio e Masetto, per la loro parentela, vanno con lui; poichè i legami del sangue sono di più delicata natura.

Il benigno lettore avrà forse riconosciuto che in quanto precede è stato da più lati indicato in quali rapporti Don Giovanni stia con la musica, e come ciò sia l'essenziale di tutta l'opera, e si rispecchi nelle sue singole parti. Potrei qui cessare, però per maggiore compitezza voglio lumeggiare più da vicino quest'affermazione in alcune singole parti. La scelta non è capricciosa: scelgo l'*ouverture,* la quale dà in generale il tono fondamentale dell'opera, in ristretta concentrazione, e rilevo anzi il momento più epico e più lirico del dramma, per mostrare come anche nell'estremo limite conservi l'intima perfezione dell'opera, come il lato musicale-drammatico è tenuto desto, come sia Don Giovanni colui che porta musicalmente l'opera.

Già la circostanza che un'opera richieda anche un'*ouverture* mostra l'eccesso del lirico, e che l'effetto voluto è di produrre un sentimento, cosa a cui non si può abbandonare un dramma perchè ivi tutto dev'esser trasparente. È perciò interessante in regola che l'*ouverture* sia composta per ultima, affinchè l'artista stesso possa esser giustamente e pienamente compenetrato dalla musica. Perciò l'*ouverture* in generale ci permette di rivolgere uno sguardo profondo nell'animo del compositore, e com'egli stia intieramente in relazione alla sua musica.

Se non gli è riuscito di impadronirsi del centro di essa, se egli non sta in intima relazione con il sentimento fondamentale dell'opera, questo si tradirà innegabilmente nella *ouverture;* allora essa diventa un aggregato di semplici accordi, tratto da una staccata associazione di idee; ma nessun insieme che, come dovrebbe, contenga le più profonde radici nel contenuto della musica. La posizione di una tale errata *ouverture* vuole anche essere del tutto capricciosa, può riuscir breve o lunga come vuole e l'elemento connettente e continuativo, in quanto non è un'associazione di idee, può esser filato a piacimento. Per ciò per i compositori di secondo o terz'ordine l'*ouverture* è una tentazione pericolosa, sono facilmente indotti a commettere un plagio contro sè stessi ed a rubare dalla propria tasca, il che sempre nuoce molto. Però, mentre è chiaro che l'*ouverture* non deve portare lo stesso contenuto che porta l'opera, non può neppure, naturalmente, avere un contenuto assolutamente diverso. Deve contenere quello stesso che contiene l'opera, ma in altro modo,

lo deve dare in incastratura centrale e commovere l'uditorio con tutta la potenza del centrale.

A questo riguardo, l'*ouverture* del Don Giovanni è e rimane un capolavoro perfetto, che da sola potrebbe provare la classicità del Don Giovanni. Questa *ouverture* non è un caos di temi, è concisa, determinata, vigorosa e sopratutto intieramente satura della essenza di quest'opera. Essa risuona potentemente, come un pensiero divino, mossa come la vita di un mondo, scuotendo nella sua serietà, tremante nel suo piacere di amore, schiacciante nel suo terribile sdegno, entusiasmando con la sua fresca gioia vitale, cupa nel suo giudizio di punizione, lentamente solenne nella sua imponente dignità, smossa, svolazzante, danzante nella sua gaiezza. E ciò essa non l'ha ottenuto suggendo il sangue all'opera, no, in relazione a questa essa è una profezia. Nell'*ouverture* la musica spiega tutta la sua estensione, con alcuni potenti colpi d'ala si slancia quasi al di sopra di sè, e si libra sui luoghi dove vuole discendere.

È una lotta, ma una lotta nelle più alte regioni dell'aria. Chi sente questa *ouverture* dopo aver conosciuto addentro l'opera, proverà l'impressione di esser penetrato nella secreta officina, dove le forze che egli ha conosciuto nell'opera si muovono con forza straordinaria, dove con ogni violenza si lanciano una contro l'altra. La lotta è troppo ineguale! l'una potenza è vittoriosa già prima della battaglia. Essa fugge e si ritira; ma la sua fuga è appunto la sua passione, l'ardente irrequietezza durante la sua corta gioia della vita, il polso incalzante nel suo calore passionale. Così essa pone in movimento

l' altra potenza e la trascina seco. Questa, che da principio si mostrava così imperterrita, che quasi non sembrava muoversi, deve ora avanzare, e presto il movimento diventa così rapido che sembra essere una vera lotta. Ciò non può esporsi più ampiamente. Qui bisogna udire la musica, poichè la mischia non è una lotta di parole, ma un infuriare elementare. Solo devo ricordare che Don Giovanni è l' interesse dell' opera, non Don Giovanni e Commodoro, il che si mostra già nell' *ouverture*. Apposta pare che Mozart abbia disposto la cosa in modo che quella profonda voce che si fa sentire in principio, diventa a poco a poco sempre più debole, quasi perde il suo contegno musicale, di modo che essa deve affrettarsi per poter tenere dietro alla demoniaca caccia che sfugge dinanzi ad essa quasi l' ebrezza ad eseguire con essa in un momento una gara di corsa. Con ciò si prepara a poco a poco la via all' opera stessa. Quindi bisogna imaginarsi il finale in relazione stretta con la prima parte dell' *ouverture*. Nel finale la serietà è ritornata a sè stessa, così ha con ciò troncato ogni via per una nuova gara di corsa.

Per ciò l' *ouverture*, mentre è in un senso certamente per sè stante, in un altro dovrà considerarsi come una rincorsa per l' opera. Ciò ho tentato di accennare in quanto precede, rinfrescando la memoria del lettore al successivo decrescendo, in cui l' una potenza va incontro al principio dell' opera. Lo stesso si mostra quando si vede come l' altra potenza si riveli in progressione crescente.

Essa incomincia nell' *ouventure*, cresce e si rafforza. Ammirevolmente espresso è il suo principio.

Si ode solo debole, come un accenno misterioso, si ode, ma di così rapido passaggio che quasi dà l'impressione di non essersi udito, Si richiede un orecchio attento, erotico per ascoltarlo subito la prima volta, quando risuona un cenno del leggero suono della voluttà di amore, che poi viene espressa in così prodiga ricchezza. Indicare punto per punto dove ciò accade, io non lo posso francamente, non essendo conoscitore di musica, ma io scrivo anche solo per dilettanti, che m'intenderanno bene, alcuni di essi meglio di quanto intenda io stesso.

Tuttavia sono contento della mia modesta parte, di questo misterioso innamoramento, e benchè ringrazio gli Dei di essere un uomo e non una donna, la musica di Mozart mi ha insegnato che è bello e confortante, anzi impenetrabilmente profondo, di amare come una donna ama.

Il linguaggio delle imagini desta facilmente in me il timore che si abbia di mira di nascondere una qualche oscurità di pensiero. Perciò non voglio azzardare alcun tentativo inintelligibile o infruttuoso per tradurre in imagini diffuse e inconcludenti l'energica e concisa brevità. Solo voglio rilevare un punto dell'*ouverture*, e per farlo notare mi servirò di un'imagine, unico mezzo per pormi in congiunzione con esso. Questo punto non è naturalmente se non la prima uscita di Don Giovanni, il presentimento che si desta di lui come della potenza con la quale più tardi infrange tante cose.

L'*ouverture* incomincia con alcuni suoni profondi, serj, uniformi, poi risuona per la prima volta infinitamente lontano un accenno, il quale, però, quasi

fosse venuto troppo presto, è richiamato nello stesso momento, finchè poi si percepisce sempre di nuovo, sempre più ardita ed alta quella voce che prima si avanzava insidiosa, *coquette*, e però come timida, ma non potea nulla infrangere. Così talvolta nella natura l'orizzonte appare oscuro, pieno di nuvole, troppo pesante, si appoggia sulla terra e inviluppa tutto nella sua buia notte; si odono singoli suoni vuoti, ma non in movimento, più come un sordo mormorìo tra sè e sè. Allora si guarda all'estremo limite del cielo, profondamente all'orizzonte, un chiarore che corre rapido intorno alla terra nel medesimo istante è spento. Ma presto torna a mostrarsi sempre più forte, illumina momentaneamente con la sua fiamma il cielo. Il prossimo momento l'orizzonte appare ancora più buio, ma si accende ancora più rapidamente, più ardentemente, è come se la tenebra stessa perdesse la sua tranquillità e si mettesse in movimento. Come l'occhio qui nel primo chiarore lampeggiante fa presentire l'incendio, così il nostro orecchio in quei morenti colpi di arco ha il presentimento di tutta la passione. In quella luce lampeggiante si muove qualche cosa come l'angoscia; così è la vita di Don Giovanni. Nella sua anima muovesi un'angoscia, la quale però è in istretta connessione con l'energia della sua essenza, anzi è tutt'uno con essa. Nell'*ouverture* non si ode affatto, come si è pur detto, la voce della disperazione. La vita di Don Giovanni in vero non è in preda alla disperazione, piuttosto è tutta la potenza della sensualità che viene generata sotto l'angoscia. Essa è l'intima essenza di Don Giovanni e si manifesta precisamente come

demoniaco parere della vita. Dopo aver fatto così sorgere Don Giovanni, Mozart dispiega dinanzi a noi la sua vita, nei danzati suoni del violino, in cui egli leggermente e fuggevolmente corre qua e là nell' abisso.

Come quando si lancia una pietra in modo che tagli la superficie dell' acqua, allora può un momento avanzarsi su di essa a leggeri salti, mentre sprofonda sull' istante nell' abisso appena cessa di balzellare e saltare, così egli balla sull' abisso, allegramente gongolando nel breve momento concessogli.

Ma se dunque l' *ouverture* può essere considerata come una rincorsa per l' opera, se poi con l' *ouverture* si scende da quelle più alte regioni, si domanda dove si possa meglio approdare, in altre parole: dove l' opera deve prender principio? Qui Mozart ha veduto il solo lato giusto, essa incomincia con Leporello. Si ammira anche qui la maestria di Mozart. Egli ha posto la prima aria dei servi in immediata unione con l' *ouverture,* alla quale con piena ragione la ascriveva.

Quest'aria di Leporello corrisponde al non poco famoso monologo di Sganarel in Molière. Però, la situazione non si può negare di esser difettosa. Un monologo è sempre più o meno una rottura con il drammatico, e se il poeta, per produrre un effetto, cerca di operare mediante le astuzie del monologo, non con il carattere di esso, egli medesimo ha rotto su di sè il bastone e sacrificato l' interesse drammatico. Altrimenti è nell' opera. Qui la situazione è assolutamente musicale. Ma che cosa la rende una situazione musicale?

Benchè Leporello, come abbiamo visto sopra, sia una figura musicale, pure non è lui che porta la situazione. Don Giovanni, che vi è dentro, la fa musicale. Non su Leporello, che viene fuori, poggia la *pointe*, ma su Don Giovanni, che non si vede affatto, ma si sente bene. Nella bocca di Leporello risuona un'eco di Don Giovanni. Attira l'attenzione sui passaggi (vuole star dentro con la bella) nei quali Leporello riproduce manifestamente Don Giovanni. Ma anche prescindendo da ciò, la situazione è posta in modo che per Don Giovanni, che è dentro, si dimentica Leporello che ci sta dinanzi.

Sopratutto Mozart ha con grande genialità tratteggiato Leporello così ch'egli riproduca Don Giovanni, e così ottiene due cose: l'effetto musicale che da per tutto ov'egli è solo si ode Don Giovanni, e l'effetto parodico che, anche quando Don Giovanni è presente, si ode come Leporello lo ripeta, e con ciò inconsciamente lo volga in parodia.

Come esempio adduco brevemente la chiusa del ballo. Se si domanda quale momento nell'opera sia il più epico, la risposta è facile e non dubbia. È la seconda aria di Leporello, il racconto del « piccolo registro ». Già in quello che precede è stato rilevato quale assoluto significato abbia la musica, in modo che questa appunto facendoci udire Don Giovanni con tutte le variazioni della sua disposizione d'animo, produce un effetto quale non può esser prodotto dalla parola o dalla replica. Qui è importante di accentuare la situazione e il lato musicale di essa. Se ci guardiamo intorno sul luogo dello spettacolo, l'insieme scenico consta di Leporello, Elvira e il fe-

dele servitore. L'infedele amante invece non v'è, come opportunamente dice Leporello « egli è via ». Ma pure io qui menziono la sua persona e lo introduco nella situazione. Riflettendo maggiormente si troverà ciò pienamente nell'ordine, e si vedrà qui per esempio come debba intendersi esattamente la parola che Don Giovanni nell'opera è onnipresente. Ciò non può esser designato con maggiore forza: anche quando egli è via, è presente. In quale senso, diremo dopo. Noi prendiamo anzitutto di mira le tre persone, che vediamo sulla scena. È Elvira, e mediante essa viene naturalmente una situazione, ma con la sua presenza la situazione, cioè il dispiegare del registro, diventa penosa. Poichè lo scherno che talvolta vi fa dell'amore di Elvira è quasi crudele.

Così nel secondo atto, dove ella nel momento deciso quando finalmente Ottavio ha preso coraggio e tratto la spada per trafiggere Don Giovanni, si precipita in mezzo e scopre che non è Don Giovanni, ma Leporello! Una differenza che Mozart ha accennato con certo suono di lamento gemebondo. E cosa può esser più doloroso per essa dell'udire che nella Spagna 1005 sono poste sulla lista delle vittime? Sì, nel teatro tedesco, che com'è noto si distingue per la sua mancanza di gusto, le si dice sul naso che ella è una delle vittime.

Per Elvira, Leporello dà qui un *aperçu* epico sulla vita del suo signore, e non si può negare che è intieramente nell'ordine che Leporello abbia la parte del raccontatore, Elvira quella della ascoltatrice. Ambidue vi sono interessati in alto grado. Come dunque nella prima aria si ode costantemente Don Gio-

vanni, così qua e là Elvira che è presente visibilmente sulla scena, come testimonio *instar omnium*, non per sua prerogativa personale, ma perchè il metodo rimane essenzialmente lo stesso, e così può valere una per tutte. Se Leporello fosse da riguardare come carattere drammatico e persona riflessa, allora si potrebbe difficilmente pensare un simile monologo; ma appunto perchè egli è una figura musicale che si risolve interamente in Don Giovanni, quest' aria ha un significato così grande. Essa dà una riproduzione di tutta la vita di Don Giovanni. Leporello è l' elemento epico che subito si annunzia in certi accordi. Ma non potendo egli essere freddo ed indifferente verso il contenuto del suo racconto; tuttavia deve tenere di fronte ad esso un contegno obiettivo. Così non è di Leporello.

Egli, dalla vita che descrive, è interamente rapito, egli dimentica sè stesso in Don Giovanni. Di nuovo un esempio per spiegare la proposizione che Don Giovanni risuona da per tutto. La situazione riposa dunque non tanto nell' intrattenimento di Leporello e di Elvira su Don Giovanni, quanto piuttosto nel sentimento che anima tutto, sulla presenza invisibile, spirituale di Don Giovanni.

Manca qui lo spazio per sviluppare più da vicino i passaggi di quest' aria, come essa incomincia tranquilla e meno mossa, ma si accende quando risuona in essa la vita e l' azione di Don Giovanni, come Leporello ne è sempre più trascinato e quasi si fa cullare da queste oscillazioni erotiche, come queste ricevono sfumature di varia maniera, nella misura con cui erompono nell' aria le differenze di natura

e modo femminili, le quali erano accessibili a Don Giovanni.

Se si domanda dove nell' aria sia più forte il momento lirico, allora qui, ove tutto sottostà al solo Don Giovanni, non può alcuna persona secondaria avanzarsi talmente sul proscenio da attirare tutta la nostra attenzione. Questo lo ha considerato anche Mozart. In questa domanda si può trattare solo o della prima parte del gran finale, cioè la scena della tavola, o della nota aria dello *champagne*. Quante alla prima si può considerare fino ad un certo grado come momento lirico, e l' inebriante cordialità del banchetto, lo schiumante vino, i lontani suoni festanti della musica, tutto si riunisce per accrescere la disposizione d' animo di Don Giovanni, come il suo contegno festoso spande una chiara luce su tutto il godimento. E ciò opera in modo che anche Leporello in questo momento è sollevato al di sopra di sè, e in questo ricco momento che significa l' ultimo sorriso della gioia, il saluto di commiato della vita di godimenti, viene come trasfigurato. Ma ciò è più una situazione, che un puro momento lirico. Ciò riposa naturalmente non sul fatto che sulla scena si mangia e si beve, poichè ciò è lontano dal creare una situazione. La situazione sta in questo che Don Giovanni è incalzato fino all' estremo scoglio della vita. Perseguitato da tutti, quel Don Giovanni trionfante, ora non ha più, nulla all' infuori di una cameretta situata in disparte, alcun luogo di soggiorno.

Prendendo questa punta estrema dell' altalena della vita, privato da ogni compagnia allegra, egli alimenta ancora una volta nel proprio petto tutto il

piacere della vita. Se il Don Giovanni fosse un dramma, l'interna irrequietudine della situazione richiederebbe ch'essa fosse più corta che possibile. Nell'opera invece la situazione dev'essere mantenuta e magnificata nel maggiore rigoglio possibile.

Questa passa dinanzi a noi rumoreggiando più selvaggiamente perchè risuona al nostro orecchio dall'abisso in cui è sospeso Don Giovanni. Altrimenti è dell'aria dello *champagne*. Invano, come credo, si cercherà più una situazione drammatica; ma tanto più significato essa ha come sfogo lirico del cuore. Don Giovanni è stanco dei molti snervanti intrighi. Ma egli stesso non è affatto spossato; la sua anima è ancora quanto mai piena di forze vitali; egli sente desiderio di gaia società, non per vedervi o udirvi lo spumeggiare del vino, o per ravvivarsi con ciò: no, la vitalità interna erompe da lui più forte che mai. Egli è senza eccezione concepito da Mozart idealmente, cioè come vita, come potenza, ma ideale di fronte ad una realtà. Qui egli è per così dire idealmente inebriato in sè stesso. Se tutte le ragazze del mondo lo circondassero in questo momento, non sarebbe loro pericoloso, chè egli è in certo modo troppo forte per volerle sedurre ora, anche i variabilissimi godimenti della realtà gli paiono troppo meschini, paragonati con ciò che egli gode in sè stesso. Qui si rivela bene che cosa significhi esser la musica l'essenza di Don Giovanni. Per noi egli si risolve, per così dire, in musica, egli si svolge fra un mondo di suoni. La designazione data a quest'aria: « aria dello *champagne* » è innegabilmente adattatissima. Ma ciò che anzitutto è degno di nota,

essa non sta a Don Giovanni in un rapporto fortuito. Proprio così è la sua vita, mugghiante e schiumante, come *champagne* nel calice. E come in questo vino, mentre bolle nella fiamma interna le perle salgono e salgono sempre di nuovo nella loro armonia ricca di musica; così risuona nell'ebollizione elementare di cui egli consta, il piacere sensuale del godimento. Ciò che dà, quindi, a quest'aria un significato drammatico, non è la situazione, ma che il tono fondamentale dell'opera suona e risuona qui in sè stesso.

Epilogo inconcludente.

Se ora la cosa è come è stata svolta in quel che precede, posso ritornare al mio tema favorito: che fra tutte le opere classiche il Don Giovanni di Mozart sta in cima. Allora mi rallegro ancora una volta della fortuna di Mozart, una fortuna in verità invidiabile, tanto in sè, quanto perchè bea tutti quelli che solo in certa misura sanno comprendere ed apprezzare la sua fortuna. Almeno, io mi sento indescrivibilmente felice di aver compreso, sia pur da lontano, un Mozart, e di aver presentito la sua fortuna; quanto più dunque quelli che lo hanno compreso perfettamente! Quanto più questi possono sentirsi felici, con lui felice!